DAS LEBEN RAPHAELS VON URBINO

Giorgio Vasari

Digitized by Google

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT

LEB

152/RAFF. 28

DAS

LEBEN RAPHAELS VON URBINO.

Digitized by Google

Digitized by Google

13.N.6

Digitized by Google

RAPHAEL VON URBINO.

Nach dem Original in der Münchner Gallerie in Kreide gezeichnet von Ludwig Grimm. Albertotypie von Joseph Albert.

Digitized by Google

13. N. 6

DAS

LEBEN RAPHAELS

VON URBINO

ITALIÄNISCHER TEXT VON VASARI

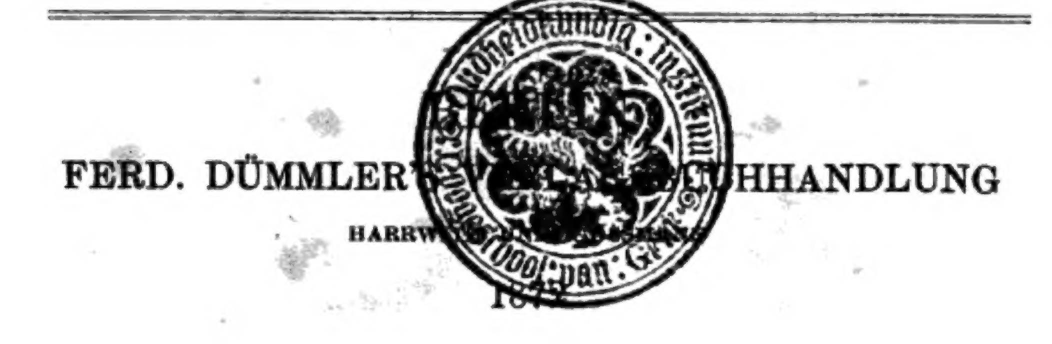
ÜBERSETZUNG UND COMMENTAR

VON

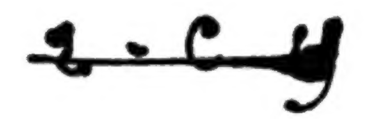
HERMAN GRIMM.

ERSTER THEIL: BIS ZUR VOLLENDUNG DER DISPUTA UND SCHULE VON ATHEN.

INSTITUT D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE UNIVERSITÉ DE GAND



FERD. DÜMMLER'[illegible]HHANDLUNG
HARRW[illegible]
187[illegible]



Digitized by Google

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Digitized by Google

EINLEITUNG.

Je weiter wir zurückblicken, um so unbefangener stehen wir den Ereignissen gegenüber. Die Quellen fliessen spärlich, die Dinge erscheinen einfacher und fordern unsere Leidenschaften nicht heraus. Wo es sich um eine Würdigung der Athenischen Politik gegenüber der Spartanischen handelte, würden ein Czeche, ein Deutscher und ein Franzose sich schliesslich zu einem gemeinsamen Gutachten vereinigen können, ohne dass jeder allzuviel von seinen eignen Ansichten aufzuopfern hätte. Kaum möglich würde sein, dieselben Leute über Carl den Grossen zur nämlichen Auffassung zu bewegen; unmöglich, über Carl den Fünften. Je näher die Zeiten uns stehen, jemehr für die Ereignisse ein Grund und Boden eintritt mit treibenden Kräften, deren Einfluss wir heute noch empfinden, um so schwieriger wird es, das Ganze sowohl als die einzelnen Erscheinungen als rein historische Thatsachen zu behandeln. In diese Zeiten aber fällt die Entwicklung der Modernen Kunst. Es kann sich bei ihren Werken deshalb nicht allein darum handeln, ob sie mehr oder weniger schön seien, bei den Meistern nicht allein darum, ob sie mehr oder weniger Talent besessen und welche rein künstlerischen Einflüsse auf sie einwirkten: es wird bei den Werken auf die Bedeutung ihres Gegenstandes und bei

Digitized by Google

den Meistern auf die Stelle ankommen, welche sie als Individuen innerhalb der Bewegung ihrer Zeit einnehmen.

Zur Antiken Kunst setzt den Gelehrten freie Neigung in ein gewolltes Verhältniss: er erkennt in ihr eine der reinsten Quellen allgemeiner Bildung und sucht für sich und Andere daraus zu schöpfen: die Moderne Kunst gestattet solche abgezogene kühle Betrachtung nicht. Es lebt etwas in ihr, was auf das Leben des neuesten Tages hinweist. Sie knüpft an die Ereignisse an, von denen die letzten, die wir heute erleben, in ununterbrochener Abstammung herrühren. Wir selber hegen die Fortsetzung der Gedanken der Jahrhunderte in uns, welche das letzte Jahrtausend unserer Geschichte bilden. Lionardo, Raphael, Michelangelo, Dürer fühlten und arbeiteten und fassten das Leben wie wir selbst thun würden. Wenn die Antike abgerundeteres, übersehbareres, geduldigeres Material liefert, aus dem sich abschliessendere Resultate ziehen lassen, so besitzt die Moderne Kunst in ihrem Reichthum, ihrer Ausbreitung und in der Tiefe der Einblicke, welche sie gewährt, den Vorzug, praktischere Belehrung mit ganz anderer Gewalt zu gewähren als jene.

Längst ist für die ‚politische Geschichte' dieser Unterschied ein anerkannter. Die Entwicklung der Antiken Völker studiren wir als ein in sich selbst seinen Abschluss findendes ideales Gefüge, die der Modernen als ein bis in die Verwirrung der neuesten Tage in offenen Fäden hineinreichendes Gewebe, dessen Abschluss und Ende Niemand kennt. Bei der Antiken Geschichte lassen alle Erscheinungen und Gesichtspunkte sich zusammenfassen, bei der Modernen nicht. Die Differenzen sind nicht so gross, welche Grote's demokratische Geschichte Griechenlands oder Mommsen's Römische von den Büchern Anderer scheidet[1]), die, weil die

[1]) Auffallend, zugleich aber ganz natürlich und dem Fortschritte unseres politischen Lebens angemessen ist es übrigens, dass auch die antike Ge-

Geschichtsquellen der Alten meistens von aristokratischer Feder geschrieben wurden, sich, oft ohne sich darüber klar zu sein, auf aristokratischem Standpunkte befinden. Bei der Modernen Geschichte wäre diese Objectivität unmöglich. Wir könnten nicht, auch wenn wir wollten. Nicht allein die nationale Grundanschauung ergiebt von vorn herein völlig abweichende Darstellungen, sondern auch die Getheiltheit unserer Existenz bedingt ungemeine Verschiedenheiten des Standpunktes. Sogar innerhalb derselben Nation, ja Partei, ist für den Philosophen, den Theologen, den Soldaten, den Industriellen dieselbe geschichtliche Entwicklung an gewissen Cardinalpunkten etwas absolut Verschiedenes.

Diese Gegensätze sind so durchdringend und einschneidend, dass sie sich nicht nur bei der allgemeinen Auffassung der politischen Ereignisse, sondern bei der Beurtheilung fast jeder Thatsache geltend machen, wo sie kaum zur Geltung kommen zu dürfen scheinen. Wir haben nicht nur eine Geschichte der Reformation vom protestantischen und katholischen, vom deutschen, englischen und französischen Standpunkte aus: wir haben eine Anschauung und Bearbeitung der Modernen Kunst von nationalen und confessionellen Ansichtspunkten aus. Diesen Widerspruch durch den Willen aufzulösen, nur von dem Gefühle des Schönen, Guten sich leiten zu lassen, wäre schon deshalb unmöglich, weil diese Begriffe aus dem Boden nationaler Eigenthümlichkeit zum grossen Theile ihren Inhalt empfangen.

Moderne Kunst und Antike Kunst sind in ihrer wissenschaftlichen Behandlung deshalb so verschieden wie Moderne und Antike Litteratur und Politik. Bei den Völkern der alten Welt sondert sich für unsern Anblick das Individuum so wenig als besondere Strömung innerhalb der Fluth des allge-

schichte immer mehr mit moderner Parteileidenschaft geschrieben wird, so dass bei den Ereignissen, welche die Römische und Griechische Welt bewegten, moderne Beweggründe hervorgehoben werden.

meinen Meeres der Oeffentlichkeit, dass auch die grössten individuellen Thaten mehr Thaten des gesammten Volkes als Einzelner erscheinen. Der Einzelne ist unmittelbares Werkzeug des nationalen Geistes. Homer verfliesst mit seiner Epoche, Phidias' meisselführende Hände scheinen weniger die eines besondern Mannes, als die des gesammten Athenischen Volkes seiner Generation gewesen zu sein, und selbst die Späteren, Horaz, Catull und Juvenal, scheinen nur Namen für ganze Schichten des kaiserlichen Roms in verschiedenen Epochen und Stimmungen. Walter von der Vogelweide aber singt wie ein einsamer Reiter, der durch den Wald reitet, Dürer sitzt still und abgetrennt von der Welt in seinem Atelier, Michelangelo weiss nichts von Freunden, oder von Zeiten die dem Betriebe der Kunst günstig seien, während Lionardo ebenso verlassen und fremd nach Frankreich geht, von Florenz fort, wie Dante einstmals. Unsere Modernen Künstler, selbst die welche vom öffentlichen Leben getragen werden wie Raphael, Rubens, Bernini, haben etwas so sehr in sich Beschlossenes, dass ihre Werke nur von der höchsten Höhe betrachtet Producte ihrer Epoche und ihrer Nationen erscheinen, während sie bei näherem Herantreten jeder eine Welt für sich bilden, deren Organismus zu ergründen unsere Aufgabe ist. Unsere Zeit ist begierig nach dem Individuellen. Nichts reizt sie mehr, als einzudringen in die Geheimnisse des geistigen Schaffens einer bedeutenden Persönlichkeit. Und auf keinem Gebiete findet dieser Trieb so volle Befriedigung als auf dem der Geschichte der Bildenden Kunst. Ich halte dies für einen der Gründe, aus denen das allgemeine Interesse für Geschichte der Kunst, vorzüglich aber für Geschichte der Künstler, immer mehr zunimmt. Wir haben ein Bedürfniss, Ehrfurcht zu hegen vor grossen Männern. Wachsende Erkenntniss, welche die letzten Jahre uns gebracht haben, lässt in immer bedeutenderem Maasse für unsere Blicke Abhängigkeit und Nachahmung da hervortreten, wo wir vor

Digitized by

Kurzem noch an unabhängige Originalität glaubten. An vielen Stellen im Bereiche der Litteratur und Wissenschaft schwindet der Nimbus selbständiger Kraft, und Stand halten nur Einzelne die sich dem Formalismus des grossen Menschenstromes in wirklicher Freiheit entgegenstellten. Nach diesen suchen wir, arbeiten sie los aus ihrer todten Umgebung, und erquicken uns an dem wahrhaftigen Leben, das aus ihren Werken uns entgegenströmt.

Wenn wir Raphael in diesem Sinne fassen, so erscheint er als eine der hervorragendsten Gestalten der Menschheit im Laufe des letzten Jahrtausend. Die irdischen Schicksale, an welchen das Leben eines Jeden sich hinzieht, wie ein Schiff an einer im Strome verborgenen Kette, deren Glieder so lange nur sichtbar sind als sie über die Walze laufen, gewähren so selten einen ununterbrochenen Zusammenhang günstiger Bedingungen, dass wir sagen könnten, sie gewährten ihn niemals. Im Gegentheil, ein zu höchster Kunst geordnetes System von Störungen greift mit sicherem Effecte in unser Leben ein, dass für den, welcher die Augen einigermaassen ungetrübt erhält, Resignation das letzte Ziel auch der günstigsten Erfahrungen sein muss. So weit unsere Kenntniss reicht, zeigt sich keine Ausnahme von dieser Regel, und wo wir Gelingen und glänzenden Erfolg bewundern, handelt es sich doch immer nur um glücklich geborgene wenige Güter aus einem Schiffbruche, von dem Niemand oder nur Wenige gewusst haben. Wir wissen von Keinem, der das Leben gezwungen hätte, ihm zu Willen zu sein, neben dem die Nemesis lächelnd und mit untergeschlagenen Armen gestanden, um ihn gewähren zu lassen.

So betrachtet steht Raphael einzig da. Ihm scheint zu Theil geworden zu sein was Keinem sonst. Nach welcher Richtung hin wir sein Leben verfolgen, überall zeigt sich nur Förderung. Wir ersehen nichts, was sich nicht als glückliche Fügung geltend gemacht hätte. Und selbst der Abschluss

seines Daseins: dass er im Besitze des höchsten Ruhmes plötzlich abberufen ward, widerspricht dem nicht. Man könnte sagen, Raphael's Schicksale seien zu wenig gekannt und auch seinem Fusse werde Niemand angesehen haben wo der Schuh ihn drückte: auf das wunderbarste aber bestätigen seine Arbeiten unsere Wahrnehmung. Es giebt kein Blättchen unter seinen Zeichnungen, dessen Kennzeichen: Raphael habe es wirklich gezeichnet, nicht in dem eigenthümlichen Glanze reiner menschlicher Schönheit läge, der uns daraus entgegenleuchtet. Raphael's Werke sind von Anfang an als hohe Kostbarkeiten betrachtet worden. Raphael ist niemals angefeindet und herabgesetzt worden. (Es kann nicht dagegen angeführt werden, dass hier und da Maler sich geweigert haben, ihn in seiner Grösse anzuerkennen, oder dass litterarische oder sonstige Parteisucht seinen Bewunderern Opposition machte.) Raphael's Existenz als Künstler ist eine abgerundete, nothwendige in ihrer Entwicklung, gesunde. Seinen Werken fehlt nichts, mögen sie aus einigen raschen Strichen oder aus der feinsten Malerei bestehen, sie enthalten jedesmal genau soviel als uns richtig erscheint. Raphael ist ein so beredter Advocat für die in jedem Menschen schlummernde Hoffnung auf früher oder später ausnahmsweise ihm beschiedene Tage harmonischer Zufriedenheit, dass dies allein genügte, ihn allen denen unentbehrlich zu machen, die ihn jemals kennen lernten. Vasari, der ein mittelmässiger Künstler, ein auf keiner besondern Höhe stehender Mensch, aber eine kräftige Natur war, die da, wo das Gewühl am dicksten war, sich mit tüchtigen Ellenbogen mitdurchdrängte, erhebt sich am Schlusse seiner Biographie Raphael's zu dithyrambischer Begeisterung. Nicht dem Künstler, sondern Raphael als irdischer Erscheinung, alles in allem, gelten seine Worte. Er preist ihn und seine Tage glücklich. Alle Wege erscheinen dämmerig und kahl, verglichen mit denen, die er gegangen war. Michelangelo selber steht wie ein düstrer Titane, der

mühsam arbeitet, neben diesem Sonnenjüngling, welcher mühelos schafft.

Es schien mir wichtig und der Mühe werth, auch nützlich, Arbeit darauf zu wenden, dass was von Nachrichten über diesen Menschen auf uns kam, so rein als möglich zusammengestellt werde. Dies ist, was ich mir bei dieser Herausgabe der Biographie Raphael's durch Vasari vorgenommen habe. —

Ich gebe in den zwei Bänden, von denen der erste jetzt beendet ist:

Zuerst den Italiänischen Text des Vasari, nach der Originalausgabe von 1568 wiederhergestellt, von der die späteren Editoren in Manchem abgewichen waren, und der von mir nur insoweit verändert ward, als ich das Ganze in eine Anzahl Capitel getheilt und in diesen die einzelnen Sätze numerirt habe, während mein Freund Adolf Tobler ihn durchweg in die heute geläufige Orthographie umgesetzt hat.

Darauf eine Übertragung in's Deutsche, Capitel für Capitel, mit jedesmal angehängtem Commentare. (Diese Arbeit geht im ersten, jetzt erscheinenden Bande bis Cap. XII.)

Hieran wird sich, zu Ende des zweiten Bandes, ein Versuch schliessen, das Leben Raphael's unabhängig von Vasari auf Grund der vorhandenen Nachrichten und der Werke selbständig zu erzählen und eine Beschreibung der Werke zu geben.

Mit dem den Inhalt beider Bände umfassenden Register wird das Ganze dann beendet sein.

Hier jedoch schicke ich jetzt Vasari's Worten eine Geschichte dessen voraus, was die Raphaelische Tradition genannt werden könnte: eine Darlegung der Art und Weise, wie in den Zeiten von Raphael's Tode bis heute über Raphael geurtheilt und geschrieben, sowie was für seine Biographie gethan worden ist.

Digitized by Google

Raphael starb den 6. April 1520. Sein Tod war ein Ereigniss für die Stadt. Wir haben Briefe, in denen darüber von Rom berichtet wird. Der Venetianer Michiel meldet den traurigen Fall nach Hause.[1]) Pandolfo Pico de la Mirandola schreibt ihn der Herzogin nach Mantua. Allein die Prophezeiung Pandolfo's: Raphael werde nicht nur durch seine Werke, sondern auch dadurch unsterblich werden, dass gelehrte Männer über ihn schrieben,[2]) ist für die eigne Zeit nicht eingetroffen. Von Mitlebenden haben wir im Ganzen nur spärliche Nachrichten über ihn. Benvenuto Cellini, der Raphael als jungen Anfänger in Rom gesehen haben muss und dort war als er starb, sagt nichts davon in seinen Erinnerungen, kaum dass er ihn überhaupt erwähnt. Albertini, in seiner Beschreibung des modernen Roms vom Jahre 1509, nennt Raphael's Namen überhaupt nicht: Michelangelo und Andere führt er auf. Sigismondo Tizio, welcher viele ungedruckte Bände Historiarum Senensium hinterliess, aus denen Pungileoni[3]) Auszüge giebt, spricht in den Nachrichten, die er über Pinturicchio's Leben giebt, weder von Raphael als dessen Mitarbeiter in der Bibliothek des Domes, noch scheint er überhaupt von ihm zu wissen, während er als die beiden berühmtesten damals lebenden Maler Michelangelo (cunctis celebrior) und Lionardo da Vinci anführt. Also noch 1513 so im Dunkel!

Auch Ariost, wo er im Orlando Furioso[4]) die berühmten Meister der Gegenwart aufzählt, stellt Raphael's Namen

---

[1]) Pass. I, 325. [2]) Qua d'altro non se parla che de la morte de quest' homo da bene, quale nel fine de li soi anni 33 (sic. liess: 37) ha finito la vita sua prima; ma la seconda ch'è quella de la fama la quale non è subietta a tempo nè a morte sarà perpetua, si per le opere sue quanto per le fatiche de li dotti che scriveranno in laude sua ali quali non manchera subietto. Notizie e Documenti per la vita di Giov. Santi e di Raffaello Santi da Urbino per Giuseppe Campori. Modena, 1870. p. 14. [3]) El. stor. di Raff. p. 62, Anm., auch bei Guglielmo della Valle, Lettere Sanesi III, 247. [4]) C. XXXIII.

zwischen den des Sebastian del Piombo und Tizian, welche Michelangelo's offenbar weniger berühmtes Gefolge bilden. Sabba da Castiglione, ein hoher Geistlicher, der in seinen alten Tagen (1549) unter dem Titel ‚Ricordi' ein Buch voll guter Lehren für seinen Neffen zusammenstellte, in denen auch die Malerei der Zeit besprochen wird, nennt Raphael allerdings als denjenigen, der das höchste in der Malerei geleistet haben würde wenn der neidische Tod ihn nicht zu früh fortgenommen, sagt hinterher aber, Giulio Romano erhebe sich neben seinem Meister zu gleicher Höhe.[1]) Giovio selber urtheilt über Raphael's Wandgemälde in der Camera della Segnatura, sie seien ‚non adhuc stabili autoritate' gearbeitet, während er ihm übrigens neben Michelangelo und Lionardo ‚tertium in pictura locum' zuertheilt. Diese beiden also stehen voran, Raphael wird als jüngster dazu gesellt. Giovio, 1516 nach Rom gekommen und in die engere Umgebung Leo's X. aufgenommen, mit Raphael näher bekannt (mit dem er zufällig in demselben Jahre geboren wurde), verfasste seine kleinen biographischen Skizzen der drei Meister erst nach 1527. Auffallend ist, dass er in einer anderen litterarischen Arbeit, dem Dialoge über die berühmten Männer seiner Zeit (bei Tiraboschi VII, 2) Aussprüche Lionardo's, Donatello's und Michelangelo's anführt, auch andere hervorragende Künstler bei Namen nennt, Raphael jedoch unangeführt lässt. Dass Giovio aber Persönliches von ihm wusste, zeigt sein Brief an Girolamo Scannapeco[2]), in dem eine scherzhafte Antwort mitgetheilt wird, welche Raphael einer schönen Frau gegeben haben soll während er in der Farnesina malte.

Giovio also kannte Raphael. Die wenigen Sätze mit denen er in der kleinen Biographie[3]) seinen Character beschreibt, sind wohlüberlegt und enthalten viel. Fassen wir

[1]) Ricordi, Venedig, 1560. p. 57 [2]) K. u. K. II, 28. [3]) Pass I, 553.

Digitized by Google

zusammen was uns andere Quellen über Raphael's Schicksale und Persönlichkeit enthüllen, so würde sich alles zuletzt in kurzen Worten nicht besser sagen lassen als Giovio gethan. Giovio betont neben der ‚nobilitas' der Werke, die ‚familiaritas potentium, quam omnibus humanitatis officiis comparavit' eine Wendung, die wir dahin interpretiren, Raphael sei der nie versagenden Liebenswürdigkeit wegen, mit der er sich den Characteren anzupassen verstand, von den hohen Herren seiner Zeit gern zu persönlichem Verkehr herangezogen worden. Giovio nennt als Drittes: es habe Raphael niemals die glänzendste Gelegenheit gefehlt, seine Kunst zeigen zu dürfen. Überall aber, fügt er hinzu, sei seinen Werken die ‚venustas' eigen welche man ‚grazia' in Italien zu nennen pflege, der lebendige Reiz. Und als Quelle dieser Eigenschaften eine ‚mira docilis ingenii suavitas et sollertia', ‚eine wunderbare, gelind sich anschmiegende Kraft, aufzunehmen, verbunden mit schöpferischer Begabung'.

Während diese Eigenschaften Raphael jedoch mehr als den Anfänger erscheinen lassen, der, aufsteigend, seine Stellung erst noch begründen muss, besitzen wir von anderer Seite ein Zeugniss für ihn als Mann, der bereits auf seinem Ruhme zu ruhen beginnt, aus den letzten Jahren, wo Rom und die ‚familiaritas potentium' ihn längst hätten hochmüthig machen können. Aus diesen Tagen nämlich stammt der bekannte, öfter abgedruckte Brief des Celio Calcagnini an Jacob Ziegler, worin Raphael's ‚Reichthum, höchste Herzensgüte und Künstlergenius' zugleich genannt werden.[1]) Wenn er bei Disputationen über die Vorzüge oder Fehler des Vitruv von den letzteren rede, so geschehe es ‚tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione'. Raphael, statt hochmüthig zu werden, sei das Entgegenkommen selber, suche Gespräch und Belehrung und lasse sich gern gefallen, dass man seine

[1]) Pass. I, 244.

Auslegungen und Resultate in Zweifel ziehe. Nur lernen wolle er; zu lernen und zu lehren betrachte er als das höchste Gut des Daseins.

Diese Äusserungen stimmen so durchaus mit denen Giovio's, sowie mit Allem sonst, was für Raphael's Character als wichtig überliefert worden ist, dass wir in einer neidlosen Harmonie des Lebens, die das Schicksal ausnahmsweise ihm zu Theil werden liess, das eigentlich Treibende und Gestaltende seines Geistes erkennen dürfen. Sein Einfluss aus diesem Reichthume seines Gemüthes heraus überragt bei weitem die bloss künstlerische Wirksamkeit. Man abstrahirt seinen Werken gegenüber beinahe von dem Gemälde als Arbeit Raphael's, man betrachtet es als Schöpfung für sich. Ich verdanke Tiraboschi (VII, 2, 1609) die Erinnerung an eine Stelle Algarotti's, der sich in seinem Saggio sopra la Pittura (Op. II, 227) schön und richtig darüber ausspricht. ‚Seine Werke sind derart, sagt er, dass man vor ihnen zuweilen ganz davon absieht die Kunst des Meisters zu loben, dass man gar nicht daran denkt, hingerissen von dem dargestellten Gegenstande, an dem man sich persönlich betheiligt glaubt'. Diese höchste Wirkung der Kunst, dass der Künstler und sein Werk, beide in Vergessenheit gleichsam gerathen durch den Eindruck höchster Lebendigkeit, mit dem sie uns mitten in das hineinreissen, was sie darstellen, ist der äusserste denkbare Erfolg künstlerischer Arbeit. Niemand ausser Raphael ist das geglückt; unter den Dichtern Homer, Shakespeare; hier und da Goethe.

Das Schicksal hat gewollt, dass bald nach Raphael's Tod die Jahre der Trauer für Rom begannen, nach deren Überwindung eine andere Zeit und eine andere Gesellschaft einbrach, so dass es der Jahrhunderte bedurfte, um sein Andenken auf die Höhe wieder zu erheben, die ihm gebührte. Giovio's Biographie und Calcagnini's Brief sollten von

Rechtswegen unbedeutende Nebendocumente sein, auf die es kaum ankäme: wie die Dinge liegen, sind sie neben einigen andern zu den wichtigsten Äusserungen jener plötzlich abbrechenden Generation geworden, die unter Leo X., ‚supremo et fatali quodam conatu', wie Giovio in dem obenerwähnten Dialoge über die berühmten Litteraten seiner Zeit sagt, den Glanz des Alterthumes mit dem der neuen Zeit zu vereinigen strebten.[1])

Ein schwacher Schimmer dieser Tage begann über Rom wieder sich zu verbreiten als, auf Giovio's Betrieb besonders, Vasari seine grosse biographische Arbeit begann. Innerhalb ihrer ist die Vita di Raffaello das beste und sorgfältigst geschriebene Stück. Ob sie durch die darauf verwandte Mühe jedoch in unserem Sinne gerade gewonnen habe, ist zweifelhaft. Es wird im Folgenden in soviel Fällen Vasari's Methode critisirt werden, dass sich das Allgemeine daraus von selbst ergiebt. Ich gehe deshalb hier nur auf Eines näher ein.

Vasari stand Michelangelo sehr nahe. Wenn auch weniger als er uns glauben machen möchte, durch Michelangelo's Neigung, so doch durch Vertrautheit mit den meisten Personen welche Michelangelo's ‚Gemeinde' bildeten, war er in der Lage, sich über die Verhältnisse und den Lebenslauf seines grossen Meisters zu unterrichten. Condivi deutet sogar an, Vasari habe seine eignen Aufzeichnungen misbraucht, die er ihm mitgetheilt hatte: und nun vergleichen wir mit diesen Hülfsmitteln und im Gedanken daran, dass Vasari als Autor dem noch lebenden Gegenstande seiner Biographie und dessen unbarmherziger Critik Rede zu stehen hatte, die gelieferte Arbeit wie die Ausgabe von 1550 sie bietet! Das Urtheil wäre nicht zu hart: es sei keine einzige genaue Angabe darin. Wie er in der zweiten Auflage diesem Mangel dann abzuhelfen suchte, ist bekannt.[2])

---

[1]) Tir. VII, 2, 1698. [2]) L. M. cap. II, 2.

Sollen wir darauf hin den Werth der Biographie Raphael's ermessen, so bleibt uns beinahe die Freiheit, hier keinen Stein auf dem andern zu lassen und von Anfang an Alles für Zufall oder Erfindung zu erklären. Meine Ueberzeugung ist, dass Vasari folgendermaassen zu Werke ging.

Er verfertigte sich ein genaues Verzeichniss aller ihm zugänglichen Werke Raphael's, ordnete sie, wie sie ihm der Manier oder den aufgemalten Jahreszahlen nach aufeinanderzufolgen schienen, verglich damit die verschiedenen Orte, wo sie sich befanden: Perugia, Siena, Florenz, Rom, that das wenige hinzu, was persönliche Erinnerung oder ihm vielleicht zugängliches schriftliches Material gewährten, und begann daraufhin den Lebenslauf des Mannes so anmuthig aufzubauen als er, im Hinblick auf reichliche Muster der toscanischen Litteratur gerade für eine solche Aufgabe, nur immer im Stande war. Macchiavelli hatte durch seine halb märchenhafte kleine Biographie des Castruccio Castracani ein Vorbild geschaffen, das nicht verführerischer sein konnte; Novelle und Historie flossen damals überhaupt ja noch im Bewustsein der Masse ineinander, der die Reali di Francia für eine exacte Quelle der toscanischen Anfänge galten: wollten wir Vasari zum Vorwurf machen, in dies fabulirende Wesen verfallen zu sein, so könnte er mit demselben Rechte im Gegentheil vielleicht verlangen, für die Nüchternheit belobt zu werden, mit welcher er von dieser Freiheit, einzelne Daten zusammenzulegen, Gebrauch gemacht habe. Vasari war Künstler und verlangte sichtbare Massen; er fühlte das Bedürfniss, sein Buch in einer gewissen Gleichmässigkeit zu halten; er füllte die Lücken lieber selbst aus, statt dem Leser dies zu überlassen, und schliesslich, er ärntete für seine Arbeit den Dank seiner Zeitgenossen. Ohne ihn würde die Geschichte der Florentinischen Kunst in dem gleichen Nebel stecken, in welchem die der Mayländischen und Venetianischen liegt. Meister von Bedeutung wollen hier trotz ihrer Werke, die vor

Digitized by Google

unsern Augen stehn, sich nicht zu historischen Personen gestalten. Wie ganz anders lebendig würden selbst Männer wie Tizian und Lionardo da Vinci, Tintoretto und Giorgione erscheinen, hätte sich in Venedig und Mayland ein Schriftsteller vom Talente Vasari's mit Erzählung ihrer Schicksale befasst. Denn was dieser selbst von diesen Nichtflorentinern mittheilt, über die ihm nur dürftige Notizen zu Gebote standen, will nicht viel sagen.

Vasari erzählt in seiner eignen Biographie,[1]) wie er dazu kam, die Arbeit zu unternehmen. Geboren 1512, und in Toscana erzogen, hatte er Raphael, auch als Kind nicht, niemals gesehn. Gesammelt will er für seine Arbeit haben von Jugend auf. In dem Abschlusse (Conclusione) der Ausgabe von 1550 schreibt er: ‚Inoltre mi sono ajutato ancora e non poco de gli scritti di Lorenzo Ghiberti, di Domenico del Ghirlandajo, e di Raffaello da Urbino' ‚Ausserdem habe ich mich der Schriften des Lorenzo Ghiberti, des Domenico Ghirlandajo und des Raphael von Urbino nicht wenig bedient.' Ghiberti's ‚Commentarien' sind bekannt und von Lemonnier als Einleitung zu Vasari abgedruckt. Hier liefert ein Vergleich der Biographie Giotto's von Vasari mit Ghiberti's Bericht eine deutliche Ansicht der Art und Weise, wie Vasari im Sinne eines die Dinge und Personen lebendiger zu machen bestrebten Novellisten arbeitete.[2]) Ghirlandajo's Hausbuch

[1]) Vas. I, 29. [2]) Ghiberti (Vas. I, XVIII): Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria in una villa a lato alla città di Firenze, la quale si chiamava Vespignano. Nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora. In su passando Cimabue pittore per la strada a Bologna, vide il fanciullo sedente in terra, e disegnava in su una lastra una pecora. Prese grandissima ammirazione del fanciullo, essendo di sì piccola età fare tanto bene. Veggendo aver l'arte da natura, domandò il fanciullo come egli aveva nome cet. — Vasari (Vas. I, 309): — i principj di sì grand'uomo furono, l'anno 1279, nel contado di Firenze, vicino allà città quattordici miglia, nella villa di Vespignano; e di padre detto Bondone, lavoratore di terra e naturale persona. Costui, avuto questo figliuolo, al quale pose nome Giotto, l'allevò, secondo lo stato

führt Vasari im Leben des Michelangelo an[1]) als bei den Erben befindlich und ihm zur Einsicht mitgetheilt. Was er jedoch von Raphael's Schriftlichem in Händen gehabt, ist nicht ersichtlich. Bei der Berufung Raphael's nach Rom, sagt er, Bramante habe geschrieben. Im Leben des Timoteo della Vite[2]) erwähnt er ‚alcune lettere', aus denen hervorgehe, Timoteo sei von Raphael nach Rom berufen worden. Als Crozat Timoteo's bis dahin kaum angerührten gesammten Nachlass ankaufte[3]) waren diese Briefe nicht dabei. Auch enthält die ganze Biographie nichts, was aus dem Einblick in derartige besondere Quellen herzurühren scheint. Weder den Brief Raphael's an Castiglione scheint Vasari gekannt zu haben, da er die sogenannte Galatea auf die er bezogen wird[4]), in der Ausgabe von 1550 im Leben Raphael's selber gar nicht erwähnt, sondern nur gelegentlich in dem des Peruzzi[5]) nennt, noch den Brief Raphael's an Francia

---

suo, costumatamente. E quando fu all'éta di dieci anni pervenuto, mostrando in tutti gli atti ancora fanciulleschi una vivacità e prontezza d'ingegno, strordinario, che lo rendea grato non pure al padre, ma a tutti quelli ancora che nella villa e fuori lo conoscevano; gli diede Bondone in guardia alcune pecore, le quali egli andando pel podere, quando in un luogo e quando in un altro, pasturando, spinto dall'inclinazione della natura all'arte del disegno, per le lastre ed in terra o in su l'arena del continuo disegnava alcuna cosa di natnrale, ovvero che gli venisse in fantasia. Onde, andando un giorno Cimabue per sue bisogne da Fiorenza a Vespignano, trovò Giotto che, mentre le sue pecore pascevano, sopra una lastra piana e pulita, con un sasso un poco appuntato, ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato modo nessuno di ciò fare da altri che dalla natura: perchè fermatosi Cimabue tutto maraviglioso, lo domandò se voleva andar a star seco. Rispose il fanciullo cet. — Vasari hat offenbar gar nichts weiter gehabt als Ghiberti's einfache Daten, denen er durch Zwischensätze eine gewisse sinnliche Breite zu geben suchte. Vergleichen wir hiermit die ersten Capitel der Biographie Raphael's, so sehen wir deutlich, auf welchem Wege die scheinbar exacten Details hier zu Stande kamen, durch welche der Jugendzeit Raphael's grössere Anschaulichkeit gegeben werden sollte. [1]) Vas. XII, 160. [2]) Vas. VIII, 152. [3]) 1714. Vas. VIII, 152, nota 1. [4]) l. c. XIV, 6. [5]) Vas. VIII, 223. Vergl. K. u. K. II, 58. Auch die Stelle im Leben des Marc Anton, Vas. IX, 273, fehlt in der Ausgabe von 1550.

vom 5. September 1508, da auch in diesem Arbeiten erwähnt sind, welche Vasari nicht anführt, während die zwischen Raphael und Francia gewechselten ‚lettere' welche Vasari im Leben des Francia nennt,[1]) so im Allgemeinen angeführt werden, dass sie Vasari kaum gelesen zu haben scheint. Ein Schreiben, dessen Inhalt er (l. c.) näher angiebt, und worin Raphael beim Uebergang seiner Heil. Caecilia nach Bologna Francia gebeten hätte, das Bild, sollte ihm unterwegs etwas zugestossen sein, wieder herzustellen, könnte ihm vorgelegen haben. Wunderbar bliebe jedoch, dass Vasari nicht Raphael's eigne Worte anführte, und nicht, wie er übrigens in ähnlichen Fällen mit einer gewissen Ostentation zu thun pflegt, den Besitzer des Briefes nannte, der ihm das Blatt mittheilte.[2]) Und ferner: da Vasari von Raphael's Familie nichts weiss, kann er Raphael's Briefe an seinen Oheim Ciarla auch nicht gekannt haben. Kurz, wo wir was uns aus den genannten sowie aus sonstigen schriftlichen Denkmälern Raphael's heute erhalten blieb und zu Gebote steht mit Vasari's Erzählung vergleichen, findet sich keine Spur einer Benutzung. Die Sonette hätte er gewiss erwähnt und ausgebeutet wenn er sie gekannt, ebenso den Brief an Domenico Alfani. Nicht einmal von Raphael's Vitruv-Studien redet er, oder in der Vita selber von Raphael's Stellung als Architect am Sanct Peter. Im Leben des Peruzzi[3]) hält er Peruzzi für Bramante's unmittelbaren Nachfolger, während Raphael doch von 1514—1520 dazwischen eintrat; in dem Leben des Fra Jo-

---

[1]) Vas. VI, 12. [2]) Auch von den Briefen Raphael's ist ihm nichts bekannt, welche Crespi Bottari für sein Werk anbietet (Pittor. IV, 270), die sich im Originale in Bologna finden sollten. Sie seien an einen gewissen Signor Mastri gerichtet gewesen. Bottari reflectirt jedoch nicht darauf und Fiorillo erklärt sie für Fälschungen, allein auch als solche hätte Vasari sie erwähnen können. Ich erwähne dies nur, um die Bemerkung daran zu knüpfen, dass Vasari über Raphael's Verhältniss zu Bologna sehr wenig unterrichtet gewesen zu sein scheint. [3]) Vas. VIII, 227.

condo[1]) nennt er Raphael zwar neben diesem und Giuliano da San Gallo, ohne aber auch hier, wo Jocondo's Vitruv-Studien besonders besprochen werden, Raphael's Bemühungen in dieser Richtung zu gedenken. Und mit derselben Gleichgültigkeit wird Raphael's als dritten Architecten am Sanct Peter neben Sangallo und Jocondo im Leben des Antonio da Sangallo gedacht.[2]) Vasari kannte also das am 1. August 1514 von Bembo, welcher Secretär Leo's X. war, ausgefertigte Breve nicht,[3]) wodurch Raphael zum ersten Baumeister des St. Peter ernannt wurde. Vasari wusste von Raphael's Bemühungen um Reconstruction der antiken Gebäude Rom's so wenig, dass er Castiglione's Elegie auf seinen Tod zum Schlusse der Lebensbeschreibung macht, ohne sogar durch sie auf die darin geschilderte letzte Thätigkeit Raphael's gelenkt zu werden, ja ohne zu sehen, dass in diesen Versen[4]) die wirkliche Todesursache, ein bei den Ausgrabungen, wie es scheint, geholtes Fieber angedeutet wird,[5]) während er mit seiner Geschichte von dem unglücklichen Aderlasse kommt, mit dem dann später eine Krankheit schlimmer Art von der Tradition in Verbindung gebracht wurde.

Es fragt sich dem gegenüber, was denn das für ‚scritti' gewesen seien, welche Vasari benutzt haben will. Er nannte sie, wie wir sehen, in einem Athem mit denen des Ghiberti und Ghirlandajo. Passavant[6]) zieht daraus den Schluss, es sei ‚eine Schrift mit kunsthistorischen Notizen' gewesen, welche von Raphael ‚hinterlassen' worden sei und welche ‚am wahrscheinlichsten Giulio Romano besessen habe'. Möglich, dass Passavant den angeblichen Brief an Leo X. dabei im Sinne hatte, der in Oberitalien zum Vorschein kam. Dieser ist Raphael jedoch erst in modernen Zeiten zugeschoben

[1]) Vas. IX, 160. [2]) Vas. X, 5. [3]) Pass. I, 536 (nach Fea Notizie). [4]) s. hinten p. 44. [5]) vergl. K. u. K. II, 59. [6]) I, 317 ff.

worden und kann ihn, wie bewiesen wurde[1]) nicht zum Verfasser haben. Vasari's Stelle gewährt keine Ausbeute für eine Conjectur. Denn liessen sich auch Ghiberti's Commentare als ‚Schrift mit kunsthistorischen Notizen' bezeichnen, so handelt es sich bei Ghirlandajo's ‚Schriften' schon nur um die eine Notiz über den Eintritt Michelangelo's in die Lehre bei Domenico Ghirlandajo. Hieraus also einen Schluss auf die ‚Natur der Schriften Raphaels' zu ziehen, wäre nicht gut thunlich. Es konnte sich möglicherweise ja wie bei Ghirlandajo nur um eine einzige Notiz handeln, welche Vasari auf diesem Wege zufloss, etwa um den Brief an Francia, welcher die Heil. Caecilia begleitet haben soll.

Ueber die Art, wie Vasari den allgemeinen Dunst seiner Notizen zu Wolken zu ballen verstand, sowie über die Art wie Spätere dann aus diesen Wolken Grundquadern für ihre eigenen biographischen Raphaelbauten zu gewinnen suchten, wird an so vielen einzelnen Stellen in meinem Commentare später die Rede sein, dass diese Andeutung hier genügt. Vasari's Absicht ging in keiner Weise dahin, factisches Material im heutigen Sinne zu schaffen. Er wollte die mitlebenden Künstler, für die in erster Linie das Werk bestimmt war, begeistern und dies ist ihm nicht allein für die eigne Zeit, sondern auch für die späteren Jahrhunderte wohl gelungen.

Vasari's ganze Arbeit ist mit dem Gedanken unternommen, dass, wie man heute sagen würde, für die Kunst etwas geschehen, auf die Künstler im sogenannten ‚guten Sinne' gewirkt werden müsse. Auf die herrliche alte Zeit sollte hingewiesen werden. Ein Hauptbeförderer seiner Schriftstellerei und Corrector des vollendeten Werkes war Annibale Caro, dessen eigne langweiligen Bücher einen Schriftsteller in ziemlich modernem Sinne zeigen, der Künstlern

---

[1]) Zahn's Jahrb. IV, 67.

mit Rath und Belehrung und Angabe von Stoffen zu Hülfe zu kommen sucht. Damals begann man Akademien zu gründen und den Staat dafür zu interessiren. Bis dahin hatte es Maler, Bildhauer, Architecten gegeben: jetzt begann die Zeit der ‚Künstler' als Stand, der Professori del disegno, besseren Falles: der Cavalieri. Geschichtliche Studien sollten diesem Treiben fördernd zu Hülfe kommen. Italien war erfüllt von einheimischen und fremden jungen Leuten, welche nicht nach Handwerkerart, wie Raphael selbst einst, sondern durch höheres Studium sich für die Künstlercarrière ausbildeten. Vasari's Biographien sammt den verschiedenen Vorreden der einzelnen Theile sind ein Versuch, zusammenzustellen was ein wohlerzogener Künstler, zumal ein Mitglied der Akademie zu Florenz, wissen sollte. In Raphael wird das Ideal des Erreichbaren dargestellt. Deshalb sind die Saiten hier höher gespannt als bei den Andern, selbst Michelangelo nicht ausgenommen.

Die durch Vasari's Buch neu erweckte Bewunderung für Raphael's Werke und Person konnte freilich nicht hindern, dass Paul IV. (Caraffa) einiger Neubauten im Vatican wegen Malereien Raphaels zerstörte,[1]) welche sein Nachfolger dann allerdings wiederherstellen liess.

---

[1]) Vas. XI, 305: ‚In un altro salotto accanto a questo, dove stavano i cubiculari, fece Rafaello da Urbino in certi tabernacoli alcuni Apostoli di chiaroscuro, grandi quanto il vivo e bellissimi; e Giovanni sopra le cornici di quell'opera ritrasse di naturale molti pappagalli di diversi colori i quali allora aveva Sua Santità, e così anco babuini, gattimamoni, zibetti ed altri bizzarri animali. Ma quest'opera ebbe poca vita; perciochè papa Paulo IV, per fare certi suoi stanzini e busigattoli da ritirarsi, guastò quella stanza, e privò quel palazzo d'un opera singolare: il che non arebbe fatto quel sant'uomo, s'egli avesse avuto gusto nell'arti del disegno.' ‚In einem anderen Saale neben diesem (neben dem Saale wo die ‚Guardia de'Lanzi' stand), wo die Kämmerer ihren Stand hatten, malte Raphael von Urbino in einige Nischen einige Apostel in Chiaroscuro, lebensgross und sehr schön; und Giovanni (von Udine) malte über der Krönung dieser Architectur eine Menge bunte Papageien, welche damals seine Heiligkeit (Leo X.) hielt, sowie Affen,

Digitized by Google

Und, wiederum, die Art dieser Restauration zeigt, wie die Zeiten beschaffen waren, in die Vasari's Buch fiel. Sie wurde den Brüdern Zuccheri, die zu den flachsten Nachahmern Michelangelo's gehörten, übertragen und von ihnen als Nebenarbeit abgethan.

Raphael hatte Schüler und Genossen gehabt, es lag in seiner Natur, überall Theilnahme Anderer herbeizuführen; wo es anging, liess er befähigte jüngere Kräfte an seinen Arbeiten Theil nehmen. Mit alle dem aber hatte er keine Schule gezogen. Die Fülle, Versalität und ewige Frische seines Geistes konnte er Niemanden hinterlassen. Von einem zum andern sich wendend, hatte er nie daran gedacht, Normen zu finden für Darstellung der Dinge in seinem Sinne gerade. Dagegen Michelangelo, dem als härtester Vorwurf das stets vorgehalten worden ist, dass er Alles allein thun wolle, dass er aus Neid Jüngere verhindere bei ihm einzutreten, schuf in seinen wenigen, aber mit schneidender Eigenthümlichkeit auf-

---

Schwanzaffen, Zibethkatzen und andere seltsame Thiere. Aber diese Arbeit hatte kurzen Bestand, denn Paul IV, um allerlei abgeschlossene Gemächer und Katzenwinkel anzulegen, ruinirte dies Gemach und machte so den (vaticanischen) Palast um ein vorzügliches Werk ärmer; was dieser heilige Mann nicht gethan haben würde, hätte er Geschmack (und Verständniss) für die bildende Kunst besessen'. — Hierzu Vas. VII, 118. ‚Essendo poi ordinato a Taddeo che rifacesse nella sala de' palafrenieri quegli Apostoli che già vi avea fatto di terretta Raffaello, e da Paola quarto erano stati gettati per terra; Taddeo, fattone uno, fece condurre tutti gli altri da Federigo suo fratello.' ‚Nachdem darauf Taddeo (Zucchero) befohlen worden war, dass er im Saale der Palafrenieri die Apostel wiederherstelle, welche Raphael dort gemacht hatte, und die von Paul IV. heruntergeschlagen worden waren, machte Taddeo einen davon und liess die anderen durch seinen Bruder Federigo arbeiten.' — Vergl. Pass. I, 267, wo nur von einem ‚Auffrischen der Malerei' die Rede ist, und wo Gregor XIII. als Wiedersteller genannt wird, ohne Zweifel auf Platner's Autorität hin (Besch. d. St. R. B. II, Abth. II, 379), wo sich auch findet, dass die Arbeiten der Zuccheri unter Clemens IX. noch einmal erneuert worden sind. Da Taddeo Zucchero bereits 1566 starb, ist statt Gregor XIII., der erst 1572 zur Regierung kam, Pius IV. zu nehmen, was auch übrigens mit Vasari's Erzählung stimmt.

gefassten Werken, eine Generation gleichsam, der unendliche Zeugungskraft innewohnte. Jede seiner Figuren ist der Adam eines ganzen Geschlechtes geworden. Zu ihm ging Giulio Romano, Raphael's glänzendster Schüler und Mitarbeiter über, ihm hing ganz Rom und Toscana schliesslich an, und Vasari selber, mochte er Raphael und die Natur noch so hoch stellen, war nicht im Stande ein Werk hervorzubringen, das ohne Nachahmung Michelangelo's eigne Existenz für sich gehabt hätte.

Und so war Vasari durch seine persönliche Thätigkeit zuallermeist verhindert, Raphael den nothwendigen Hintergrund zu geben, auf dem seine Gestalt allein zur richtigen Geltung kommen konnte. Vasari stand Michelangelo zu nahe, um den Gegensatz, in dem die zwei grössten unter den Künstlern standen, darstellen zu dürfen. Dieser Gegensatz war ein an sich natürlicher, der in der persönlichen Stellung beider einst einen Ausdruck gefunden hatte. Raphael hatte sich allerdings nur durch Michelangelo so hoch erhoben, sich in der Folge jedoch über ihn erhoben. Hätte Vasari durch sein eignes Talent nicht so völlig im Buonarrotischen Wesen dringesteckt, so würde er seine Biographie zum grossen Theil von diesem Gesichtspunkte aus geschrieben haben. So war ihm nur erlaubt, hier und da versteckt daran zu rühren. Michelangelo's Hoheit durfte nirgends angetastet werden. Wo Raphael's Verhältniss zu Michelangelo in Frage kommt, sind wir auf gelegentliche Bemerkungen Vasari's angewiesen, welche sich in den übrigen Biographien seines Werkes zerstreut finden. Im Leben Raphael's selber drückt er sich oft in einer Allgemeinheit aus, die allerdings etwas Künstlerisches, zugleich aber auch etwas Künstliches hat. Die eigentliche Frage wäre gewesen: worin denn Raphael's und Michelangelo's Werke sich unterschieden. Hier war ihm ein heiliges Silentium auferlegt.

Vasari also hatte weder genügende Nachrichten, noch

durfte er bei rein idealer Gestaltung Raphael's diesem unbefangen den Platz zuerkennen der ihm zukam.

Von anderer Seite deshalb musste hier die volle Wahrheit gesagt werden. Pietro Aretino, der grosse venetianer Litterat, der, wie Tarquinius im Garten die Mohnköpfe herunterschlug, so aus seinen sicheren Sümpfen heraus mit den Renomméen der Fürsten und Berühmtheiten Europa's ein ernstes Spiel trieb, war von Michelangelo mit höhnischer Geringschätzung behandelt worden und wollte ihn seine Macht fühlen lassen. Lüge und Wahrheit gleich kräftig standen ihm zu Gebote. Nicht nur, dass er mit der vollendeten Kunst litterarischer Verläumdung, die ihm eigen war, den moralischen Character des grossen Mannes zu verdächtigen suchte — was ihm gelang —[1]): auch Michelangelo's Künstlerruhm sollte seine Stärke fühlen. Aretin ist derjenige, welcher Lodovico Dolce's ‚Dialog über die Malerei' welcher den Titel Aretino (1557) trägt und worin er selbst der vornehmste Interlocutor ist, inspirirte. Der Zweck des Buches ist, zu beweisen, dass Raphael als Maler Michelangelo übertreffe, und das Gespräch ist mit solcher Kunst geleitet, dass die Absicht als erreicht gelten kann. Zwar soll dem Anscheine nach über die Malerei im Allgemeinen gehandelt werden, allein wer die Dinge genauer kennt, fühlt heraus, was bezweckt war: der in hohem Alter noch arbeitende Michelangelo sollte gedrückt werden.

Dolce, ein hochgeachteter Schriftsteller zweiten Ranges, der sich auch in seinen Briefen[2]) über das Verhältniss Raphael's zu Michelangelo auslässt, sagt nirgends gegen diesen und zu Gunsten jenes mehr als recht wäre, wie denn auch Aretin nicht nachgesagt werden kann, dass er die Wahrheit nicht scharf zu sehen und zu sagen im Stande gewesen sei. Was ihn verächtlich macht, ist die infame Meisterschaft, mit

---

[1]) L. M. XV, 2. [2]) Pittor. II, 108.

der er die Unwahrheit absichtlich dazwischen mengt. Übrigens giebt Aretin in Dolce's Buche eine treffliche Characteristik der Thätigkeit Raphael's. Allein aus dem Bestreben schon, diesen über Michelangelo zu erheben, wird ersichtlich, in welchem Maasse Michelangelo, welcher damals noch lebte und arbeitetete und in der That unzählige Nachahmer gefunden hatte, Raphael, dem factischen Einflusse nach, überragte. Die Begeisterung für Raphael war bereits eine mehr ästhetisch-historische. Man hatte nirgends recht von seinen Werken vor Augen. Für Composition und Zeichnung lieferte Michelangelo's jüngstes Gericht allein mehr Muster als alle Werke Raphael's zusammen, für Malerei waren Correggio, Giorgione und Tizian ein natürliches Ziel der nachahmenden Kräfte. Mochte Raphael's Colorit, die Grazie seiner Gestalten, die Liebenswürdigkeit seiner Person noch so hoch gepriesen werden: diese dreie hatten es weiter gebracht als er; ihre Werke, die Jedermann kannte, erfüllten und bezauberten das italiänische Publikum. Raphael ward als der Grosse Maler genannt und gerühmt. Mythischer Glanz umstrahlte seine Persönlichkeit, wirksam aber waren seine Werke kaum mehr, ja gekannt nur aus Marc Anton's Stichen, die nicht einmal die Gemälde selber, sondern Zeichnungen, welche nur anfängliche Entwürfe dazu waren, wiedergaben.

Was Raphael's Andenken in Rom und in Florenz insbesondere anlangt, so kam noch etwas hinzu. Raphael Sanzio von Urbino gehörte nicht, wie Michelangelo, der alten vornehmen Familie einer grossen Stadt an, die mit Stolz auf ihren Mitbürger blickte. Raphael wanderte ein von fernher, hatte keine Familie, fand keine der er sich verband, und hinterliess keine die er gründete. Als Vasari schrieb, beinahe dreissig Jahre nach Raphael's Tode, war in Rom dessen Andenken erblasst. Was also blieb? Die Stanzen und Loggien, die Malereien in der Farnesina, in Santa Maria del Popolo und die Verklärung in San Pietro

in Montorio — übrigens war von Raphaels Hand an ächten Werken in Rom nicht viel sichtbar — bildeten allerdings ein gewaltiges Denkmal seiner Thätigkeit, aber lockten die herrschende Künstlergeneration nicht an. So zu arbeiten, wäre für die Herren viel zu mühsam und zu wenig lohnend gewesen. Armenini führt in seinen ‚Veri precetti della Pittura' ‚Der unfehlbaren Anleitung ein guter Maler zu werden' (1578) Raphael's Namen stets im Munde; wo es sich aber darum handelt, practische Winke darüber zu geben, was man zum Vorbilde beim Zeichnen zu erwählen habe,[1]) da nennt er Michelangelo, Bandinelli und die Antiken des Vatican. Das jüngste Gericht Michelangelo's in Rom, die Capella Laurentiana in Florenz waren die Orte wo studirt wurde. Und gegen Ende des Jahrhunderts, als sich das erschöpfte, und die sogenannte Schule Michelangelo's, nachdem sie viele Tausend Quadratfuss Wand in Rom mit ihren Gemälden bedeckt hatte, zusammenbrach und die Bolognesische Akademie und der Realismus Caravaggio's die Herrschaft übernahm, da konnte es wiederum Raphael nicht sein, an den man sich wandte. Er gehörte doch eher zu den Meistern der alten Schule. Er stand denen des 15. Jahrhunderts allzu nahe. Seine Gemälde lehrten nichts über die raffinirte Flächenbenutzung, auf die es jetzt ankam, sie hatten die scharfen Schatten nicht, welche Caravaggio brauchte. Als Compositionen scheinen sie zu steif und monoton, was die Verkürzungen anlangte, zu zahm und dürftig. Wir besitzen einen Brief aus dem Jahre 1635, worin Albani, einer der Bologneser Meister, der sich nach Rom begeben hatte, seine Ansichten über Raphael ausspricht.[2]) Er sucht dessen Werke auf und spricht darüber fast wie über Neuigkeiten. Er weiss so wenig von Raphael's Person, dass er glaubt, er habe noch

[1]) Lib. I, cap. III und öfter. [2]) Im zweiten Bande von Malvasia's Felsina Pittrice.

Digitized by Google

unter Clemens VII. gearbeitet. Albani, bei allem Respect vor dem grossen Genius, hatte keine Ahnung von der künstlerischen Anschauung Raphael's. An dessen Heiliger Caecilie tadelt er die vielen müssig umherstehenden Heiligen, während deren tiefe Versunkenheit in das Anhören der Engelchöre eine so schöne Begleitung der Ecstase bildet, in der wir Caecilie selbst erblicken. Albani war nicht im Stande, die zarte Beobachtung der Natur zu begreifen, aus der heraus bei Raphael solche Werke sich entfalten; er steckte bereits in den gewaltsamen Affecten, welche seine Zeit darzustellen suchte, wo jede Leidenschaft gleichsam ihre eigene Uniform besass, ausserhalb derer sie weder erkannt noch anerkannt wurde. Brauchbar, d. h. zur Nachahmung geeignet erschienen nur die Stücke Raphael's, welche heute zum grössten Theil auf Giulio Romano's Mitarbeiterschaft im Atelier Raphael's geschoben zu werden pflegen. Was nicht auffallenden Schwung in den Linien der Körper wie der Gewänder besass, erschien unnatürlich ruhig. Immer weiter entfernte sich die allgemeine Anschauung der Künstler wie des Publikums vom Verständniss der stillen Hoheit der älteren Meister. Leute wie Niccolo dell'Abbate, Pellegrino Tibaldi bezauberten im 16. Jahrhundert bereits die Kenner. Niccolo, der sich in die Formen der römischen Schule Raphael's eingearbeitet hatte, wurde der ‚verbesserte Raphael' genannt und Tibaldi, der mit den Elementen Michelangelo's Werke schuf, die in eminentem Sinne die Forderung erfüllten, welche das in der Weise eines bestimmten Grossen Meisters erzogene Publikum stellte: dass ihm nämlich das Gewohnte von neuem frisch producirt werde, galt als ‚Michelangelo riformato'. In den eignen Werken sowohl, wie auch im persönlichen Auftreten erschienen Raphael und nun auch Michelangelo diesen Herren gegenüber als bescheidene Privatleute, welche aus ihrem Vermögen vor Zeiten viel zu wenig Procente zogen. Nun verstand man es anders in Italien und hätte ihnen selber,

Digitized by Google

lebten sie noch, zeigen wollen, wie sie es anzufangen gehabt hätten. Thronend auf der Erbschaft der Italiäner traten jetzt auch die Spanier und Niederländer mit ihrem ungeheuren Savoirfaire in die Kunst ein und die Dinge nahmen unter ihrem Pinsel bald eine von der Natur in Farbe wie in Form so sehr abweichende Gestalt an, dass die Rückkehr zu Raphael damals unmöglich schien.

So liefen die Zeiten, als in der Litteratur und der Kunst zwei grosse Geister mit Gewalt zur alten Einfachheit zurückstrebten, zwei Franzosen: Corneille im Drama, Poussin in der Malerei. Es war die Heroenzeit Frankreichs. Unter Ludwig XIII. und Richelieu, dennoch aber unabhängig von ihnen, und zumeist aus der allgemeinen Entwicklung der Nation naturwüchsig hervortretend, erschienen diese beiden Männer und verlangten Wahrheit in ihrer Kunst. Poussin ist der grösste Maler, den Frankreich je hervorgebracht hat, zugleich der erste selbständige Nachahmer Raphael's, aus dem eignen Wesen dazu bestimmt.

Frankreich hatte geistig beinahe brach gelegen seit dem 14. Jahrhundert. Die Einführung florentinischer Kunst in Paris durch Franz I., die Nachahmung der italiänischen Dichtung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten das Volk nicht durchdrungen: es waren fremde Reben, deren Trauben selbst auf dem eignen Boden ausländischen Geschmack behielten: Poussin und Corneille traten zuerst als ächte Franzosen ein. Auch die Kälte, die beiden innewohnt neben der Leidenschaft, die correcte Schärfe der Form für glühende Gefühle, ist französisch. Wie sich eine Kennerschaft auf dem Gebiete der Litteratur bildete, so, unter Poussin's Einfluss, entstand eine Kunstliebhaberei in Paris, die, nachdem sie einige Jahrzehnte still fortvegetirt, unter Ludwig XIV., nachdem Colbert die Leitung der Dinge mit diesem zu theilen begonnen, ungeahnten Aufschwung nahm.

Frankreich sollte die erste Nation der Welt sein. Dumesnil hat in seiner Geschichte der Kunstliebhaberei diese von Colbert auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschaffene Bewegung anschaulich und glänzend geschildert. 1666 wurde die französische Akademie in Rom gegründet. Er bahnte damit die directe Verbindungsstrasse zwischen Paris und Rom, den damals beiden einzigen Hauptstädten Europas. Die Gemäldesammlung in Besitz des Königs wurde in Paris zu einem öffentlichen Institut höchster Art erhoben. Sieben Säle des Louvre und viere des nahe daran gelegenen Hôtel Grammont wurden mit den Gemälden des Königs gefüllt und dem Publikum als öffentliches Museum freiwillig zur Verfügung gestellt: 2500 Gemälde, darunter zehn von Lionardo, sechzehn von Raphael, fünf von Giulio Romano. Alles war damals geboten — sagt Graf Laborde in seinem vorzüglichen Commissionsbericht der Exposition Universelle von 1851[1]) der die beste Entwicklungsgeschichte der französischen Kunstverhältnisse liefert, — ausgenommen die politische Freiheit, welche allein wahre Originalität schafft. Indessen man wollte weder damals diese Freiheit, noch begriff man sie, und zum Verständnisse Raphael's bedurfte es ihrer kaum. Michelangelo braucht sie, um verstanden zu werden. Raphael allein unter allen Künstlern ist unabhängig von Vorbedingungen. Er explicirt sich aus sich selber, wie eine blühende Rose oder eine singende Nachtigall, deren Duft und Gesang mit gleicher Stärke und ohne Nebengefühle in die Seelen eines Sclaven eines Königs eindringt.

Colbert sah ein, dass es litterarischer Critik bedürfe. Ihm sind Felibiens Unterhaltungen der Künstler und Kunstfreunde gewidmet. In der Form von Dialogen enthalten sie in vielen Bänden eine Geschichte der Kunst. Die Idee des ‚vollkommenen Künstlers' wird aufgestellt und systema-

[1]) Travaux de la Commission Française, Tome VIII, 112,

tisch durchgeführt. Es wird encyclopädisch ausreichende Belehrung gegeben, um den damaligen Leser in Stand zu setzen, sich über Alles oberflächlich zu unterrichten, nur um mitsprechen zu können. Wichtiger sind die zum Schluss gegebenen Protocolle von sieben Akademie-Sitzungen (7. Mai bis 3. December 1667), in denen die vorzüglichsten Mitglieder (Le Brun, Mignard, Champaigne u. A.) sich über bestimmte Kunstwerke aussprachen. Zwei dieser Conferenzen sind Gemälden Raphael's gewidmet, dessen Lebensbeschreibung, genau der Vasari's nacherzählt, in einem der Bände ausserdem zu finden ist.

Dass, wo die Regierung so glänzend voranging, das Publikum nicht zurückblieb, verstand sich von selbst in Frankreich. Der in der Mitte des 17. Jahrhunderts unter diesen Auspicien in Paris sich bildende Stock einer auf solide Kennerschaft ausgehenden Gesellschaft, die in den höchsten Kreisen ihre Vertreter, antheilnehmende Unterstützung und glänzende pecuniäre Mittel fand, ist als der früheste Beginn der Bewegung anzusehen, welche heute endlich dahin geführt hat, die auf Erforschung der Geschichte der Modernen Kunst gerichteten Studien als eine begründete Wissenschaft ansehen zu dürfen. Bildhauerkunst, Architectur und Kupferstichkunst kamen auf national-französischem Boden in Blüthe. So sehr wurde die Pflege der schönen Künste in allen Consequenzen ein nothwendiger Bestandtheil des französischen öffentlichen Lebens, eine Staatsangelegenheit, eine der Quellen des nationalen Ruhmes, dass sich aus der ungemeinen auf dieses Gebiet gezogenen Arbeit die entscheidende Oberherrschaft des Französischen Geschmackes auch in Malerei und Sculptur bald ergab, dass von Paris aus sogar ein Rückschlag auf Rom erfolgte, wo sich, nach Paris, die gesammte französisch gebildete höhere Gesellschaft Europa's damals begegnete.

In gewissem Sinne war Raphael neben Michelangelo ja in Rom immer der grösste Maler geblieben. Seine Werke ge-

hörten zu dem, was gesehen werden musste. Nun hatte Poussin Raphael wieder emporgebracht. Man begann ihn wieder zu studiren. Allein die Vaticanischen Gemälde waren eingeschmutzt, und die Farnesina in schlechtem Zustande. Was von Stichen damals existirte, die zu kaufen auslagen — denn die der älteren grossen Stecher gehörten längst zu den theuren Seltenheiten — war elend.

An die Namen von drei Männern, welche in Rom zu wirken begannen: eines französischen Kupferstechers, eines römischen Gelehrten und eines römischen Malers ist die Bewegung geknüpft welche in vollem Maasse Raphael nun zu Gute kam. Dorigny war es, der in seinen energischen Stichen der Farnesina (1693) ein Werk schuf das, alles — bis auf Marc Anton rückwärts — Geleistete übertraf. Bellori (der den Text dazu schrieb) veröffentlichte 1695 seine Beschreibung der Gemälde Raphael's im Vatican, und Maratti setzte 1701 die Reinigung der Fresken Raphael's in den Vaticanischen Gemächern durch. Wie neugeboren kamen sie hervor als er sie mit griechischem Weine abwusch. Albani — seit 1700 als Clemens IX. Pabst — nahm hieran, wie an Allem was Kunst betraf, das höchste Interesse. Die nächste grosse That für Raphael waren Dorigny's Stiche der Raphaelischen Teppiche in England. Unübertroffen sind diese Blätter, deren Kraft und Schwung den Zeichnungen Raphael's gänzlich entspricht. Wer Raphael nun kennen lernen wollte, fand sichere Grundlage. Nun ward es Privatleuten möglich, sich eine Idee zu formen vom vollen Umfange seiner Thätigkeit. Es konnte seine Entwicklung begriffen, es konnten Vergleichungen angestellt werden.

Dennoch bedenken wir, wie gering der Kreis derer immer noch war, die sich an diesen Dingen betheiligten. Wir dürfen nicht überschätzen was geschah. Maratti hatte seiner Zeit freilich auch die Malereien der Farnesina restaurirt, als Richardson aber sie sehen wollte, konnte man die Schlüssel

anfangs nicht finden, weil zwei Jahre lang Niemand in dem kleinen Palaste dringewesen war! Es würde zu einer Täuschung führen, wollte ich, was sich an Notizen über Raphael und seine Kenner und Bewunderer aus diesen Tagen in einiger Masse leicht beschaffen liesse, hier eng zusammen gebracht vorführen, als sei ein in sich verbundenes, zum Fortschritte drängendes, den ganzen Mann ergreifendes Interesse an Raphael vorhanden gewesen. Noch immer fehlte doch das eigentliche Publikum, und Bellori's Erklärungen haben erst in späteren Jahren zu wirken begonnen, als man sie neu druckte und ausbeutete.

Was Bellori abging und was dem ganzen arbeitsamen, scharfsichtigen achtzehnten Jahrhundert gefehlt hat, ist die Kenntnis des Materiales im nöthigen Umfange. In Rom zumal mangelten die Handzeichnungen des grossen Meisters. Es war unmöglich aber, ohne sie eine richtige Idee von Raphael's Entwicklung zu gewinnen, sowie zu erkennen, worauf es bei Deutung seiner Werke eigentlich ankomme. Vereinzelten scharfsinnigen Bemerkungen und Folgerungen begegnen wir an vielen Stellen, ganze Partien zu umfassen aber war Niemand im Stande. Es konnte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kaum Jemand in Europa festerer Autorität geniessen als der Pariser Sammler von Handzeichnungen Mariette oder als die beiden Richardson, oder als Crozat und Caylus, denen alles zu Hülfe kam, was äussere Mittel gewähren können. Mariette's Briefe finden wir in den Lettere pittoriche Bottari's abgedruckt, wo sie viel Raum wegnehmen; der beste darunter ist der an den Grafen Caylus, seinen Gönner, gerichtete über Lionardo da Vinci's gesammte Thätigkeit[1]); bei den späteren tritt das Interesse des Sammlers zu sehr in den Vordergrund, das auch in den Publicationen sich

[1]) Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da' più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV. al XVII. Tomo II, p. 168. (Gemeinhin bekanntlich als ‚Pittoriche' citirt.)

Digitized by Google

breit macht. Weit bedeutender ist Caylus, der sich für Raphael besonders durch vorzügliche Facsimilirung von Handzeichnungen verdient gemacht hat und durch Lessing's Erwähnungen viel zu ungünstig in Deutschland bekannt ist. Richardson's Bände sind geschätzt: reiche Engländer (Vater und Sohn), die das Bewustsein gewinnen wollen, überall selbst gesehen zu haben. Nirgends aber doch begegnen wir bei ihnen einem Anschein von methodischer Behandlung. Wo sie historisch vergleichende Schlüsse zu ziehen suchen, verstehen sie mit dem Materiale nichts anzufangen: der Umfang der mühsam errungenen Kenntnisse, die ihnen zu Gebote standen und die sie als Kenner ersten Ranges nur mit Wenigen theilten, war nicht gross. Sie sahen und urtheilten flüchtig. Die Dinge lagen in Verstecken überall, den Besitzern fehlte, im Gegensatz zu heute, die Lust, damit hervorzurücken.[1]) Wir kennen diese Geheimnisskrämerei kaum mehr. Wer heute mit guten Verbindungen auf sechs Monate nach England, Italien und Frankreich gehen wollte, würde an Werken ersten Ranges mehr zusammen sehn als jene ersten Kenner Europa's während eines langen Lebens zu Gesicht bekamen. Es tritt hinzu, dass heute die Mehrzahl der Kunstwerke von einschneidender Bedeutung, mögen sie in privatem oder öffentlichem Besitz sich finden, so gestellt sind, dass man sie so oft und so lange es nöthig erscheint untersuchen kann, während es sich damals doch um nur gelegentliches Betrachten unter meist sehr ungünstigen Bedingungen handelte. Altar-

[1]) Passavant macht (Zusätze zur franz. Ausg. I, 565) zuerst auf eine Sammlung lateinischer Gedichte aufmerksam, welche 1679 in Rom gedruckt, die dortigen Kunstschätze verherrlichen. Der Verfasser, Johannes Michael, erwähnt in der Vorrede ausdrücklich, es sei ihm nicht leicht gewesen, diese Sachen in den Palästen der hohen Herren zu Gesichte zu bekommen: Plane in adyta principum penetrare, atque inde Bonarotas, Urbinates, Titianos, Caravagios — excerpere, non ita facile mihi erat. Obendrein sind unter den besungenen Werken eine Anzahl, welche gar nicht von Raphael herrühren. Das also kam hinzu, den Eindruck zu verwirren.

bilder, Gemälde in Klöstern, in Schlössern, in Wohnzimmern von Privatbesitzern liessen sich kaum mit unbefangener Ruhe ansehn. Man muss solchen Arbeiten oft Jahre lang an bequemer Stelle, um ein richtiges Urtheil zu gewinnen, unbefangen begegnen dürfen, und es lehrt eine günstige Stunde nach langer Bekanntschaft oftmals erst, was viele gleichgültige vorher nicht enthüllen wollten.

Dieser Mangel lässt die gesammte wissenschaftliche Thätigkeit jener Zeit heute ziemlich unbrauchbar erscheinen. Dazu kommt, dass es sich bei diesen Studien und Liebhabereien hauptsächlich nur um die Unterhaltung wenig zahlreicher meist hochgestellter Gönner und Sammler handelte, denen allgemein wissenschaftliche Gedanken fern lagen. Man acceptirte oder verwarf Meinungen und Nachrichten ohne Prüfung von bestimmten Gesichtspunkten aus. Es wurde nicht mit einer Sylbe danach gefragt, ob eine den Character eines Meisters belegende Anecdote aus guter oder schlechter Quelle stamme. Felibien berichtet schlichtweg, Raphael habe antike Basreliefs im Colosseum gefunden, copirt und zerstört, um die Zeichnungen als einziger Inhaber zu besitzen! Dabei bilden äussere Ehren und hohe Preise immer die Glanzpunkte der Künstlerbiographien.

Am würdigsten haben damals die Richardson von den grossen Meistern geredet. Sie bereits sprachen aus — wofür bei uns meistens Goethe citirt zu werden pflegt — in den Compositionen für die Teppiche erscheine Raphael am grössten.[1]) Sie empfanden, dass die Maler sich mit den Dichtern, Historikern, Theologen auf einer Höhe zu halten hätten, in der Wirkung, die ihre Werke auf die Seele des Menschen hervorbrächten. Den albernen alten Streit über die Nachahmung Michelangelo's durch Raphael entschieden[2])

---

[1]) Fernow, Röm. Studien III, 119. [2]) Traitè de la peinture par Mrs. Richardson, Père et Fils. Amsterdam 1728. II, 74.

sie dahin, dass diese Nachahmung Raphael nur zur Ehre gereiche. Solche Stellen jedoch, in denen sich die freie unabhängige Natur des Engländers unwillkührlich über den beengenden Horizont der Zeit erhebt, sind nur einzelne Lichtblicke. Immer wieder sah man das Wesen der Kunst in Äusserlichkeiten. Malerei und Sculptur hatten längst aufgehört, Mittel zu sein, durch welches grosse Gedanken zur Darstellung kamen. Winckelmann selber, der Mengs doch so sehr überschätzte, schätzte ihn nur nach seiner Geschicklichkeit. Wenn er Mengs' Parnass in der Villa Albani über den in der Camera della Segnatura stellte, so hatte er dabei eine gewisse unerreichbare ‚technische' Höhe im Sinne, welche Mengs seiner Ansicht nach über die früheren Meister und selbst über Raphael erhob: es kam ihm nicht bei, Raphael's Parnass auf die Idee, auf den inneren Geist zu taxiren, darauf, wie weit die eigne Zeit des Künstlers sich in ihm spiegle, und bei Mengs das Gleiche zu thun. Er legte diesen Maasstab so wenig an, als man Shakespeare auf den politisch historischen Gehalt seiner Stücke hin betrachtete. Raphael galt der damaligen Zeit als unübertrefflich liebenswürdiger Hofmaler zweier grossen Päbste, Michelangelo als melancholischer, etwas verschrobener, zuweilen abstossender Hofbildhauer und Architect. Raphael's Vorrömische Thätigkeit fand kaum Verständniss und, wie bemerkt, seine Werke waren zerstreut und die meisten kaum sichtbar. Maratta's Reinigung der Stanzen war bald wieder vom Staube der Zeiten zugedeckt. Goethe beschreibt[1]), wie ‚unvollkommen das Vergnügen des ersten Eindruckes' sei. Den Durchschnitt der Anschauung seiner Tage empfängt man aus den Reisehandbüchern. Aus Cochin, den die Übrigen ausschrieben, aus Volckmann u. s. w. Goethe verspottet sie, aber braucht sie. Man liess nicht ab, Raphael mit den Schulen des 17. Jahr-

[1]) Br. v. 7. Nov. 1786.

hunderts zu vergleichen, unter deren Herrschaft die Zeit noch stand und mit denen auch Mengs und Battoni, die beiden letzten grossen Meister dieser gewaltigen Entwicklung, zu vergleichen sind, wenn man sie ihrem vollen Werthe nach anerkennen will.

Unsere Arbeit muss sein, Spuren derjenigen Betrachtung Raphael's aufzufinden, welche die heutige ist. Was bis zu Ende des 17. Jahrhunderts und zu Anfang des 18. im Allgemeinen sichtbar wurde, hat so gut wie nichts gemein mit unserer, einmal die Kleinigkeiten mit scharfer Critik prüfenden, dann aber, wo das Ganze beurtheilt werden soll, dies nur als einzelnes historisches Phänomen neben andern auffassenden Anschauung. Vasari's Biographie und eine Masse überlieferter Züge, die je nachdem acceptirt oder übergangen wurden, bildeten für das Persönliche den Ausgangspunkt; für die Werke war maassgebend was in Gallerien oder Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlungen zufällig vorlag. Auch Bellori kam es nicht auf Critik, sondern auf Ausbreitung eleganter Gelehrsamkeit an.

Der erste, der für die Geschichte der Modernen Kunst Stoff sammelte im Sinne der heutigen Zeit war Malvasia, Herausgeber einer Masse von Material unter dem Titel ‚Felsina pittrice' ‚das malende Bologna': Briefe und Actenstücke aller Art, welche sich auf bolognesische Kunst bezogen. Das Buch erschien 1678. Malvasia's Nachlass soll noch viel dergleichen enthalten haben, allein es kam nicht zum Vorschein.[1]) Inhaltreicher, wichtiger und zu besserer Zeit ans Licht tretend waren Bottari's Lettere Pittoriche, eine Reihe von Bänden mit Briefen von Künstlern und Kunstfreunden, ziemlich bunt durcheinander, angefüllt. Es ist bekannt, in welchem Umfange das 16., 17. und 18. Jahrhundert, denen

[1]) Pittoriche IV, 334.

eine durch Zeitungen repräsentirte öffentliche Meinung fehlte, durch Briefwechsel die Lücke zu füllen suchten. Es gehörte zum Leben, Briefe zu schreiben und zu empfangen. Man schrieb sie, damit sie vorgelesen und weitergegeben würden, es war eine Art unentbehrlicher geistiger Verdauung, welche so im Gange erhalten ward. Ausdehnung des Stoffes, Breite des Ausdruckes, behagliches Verweilen sind characteristische Züge dieser Schriftstellerei. Einer der eifrigsten Correspondenten Bottari's ist der Canonicus Crespi in Bologna, welcher Malvasia und Bellori nachträglich mit Heftigkeit als Verkleinerer Raphael's angreift. Man meint, es handle sich um wichtige Dinge: näher besehen sind es elende Wortklaubereien, unter denen sich auf vielen Seiten nicht eine brauchbare Notiz findet. Nichtsdestoweniger sind diese Bände sehr werthvoll. Raphael's Briefe finden wir in ihnen theilweise abgedruckt, auch einige Michelangelo's.

Bottari's Vasariausgabe, mit dem Leben Raphael's als Hauptstück darin, gab dieser Bewegung frische Nahrung. Die in breiten Anmerkungen sich hier entfaltende Critik ist oberflächlich, aber bekundet wenigstens die Absicht, den bisherigen Wust der Nachrichten mit Vasari's Angaben zu vereinigen oder in Gegensatz zu bringen. Dennoch, wie schläfrig die allgemeine Theilnahme hier immer noch war, erkennt man. Es bedurfte eines äusseren Anstosses. Um die Mitte des Jahrhunderts war es erst, dass in Europa die ‚Neuen Ideen' die erstarrten Nationen aufrüttelten. Nach allen Richtungen geistiger Thätigkeit verbreitete sich belebende, erregende Wärme. Man begann sich zu finden und zu verbinden im Hinblick auf die ungewisse Zukunft, deren Nahen man fühlte. Überall, wenn auch zuerst in fast unmerklichen Schwingungen, tritt die Bewegung hervor. Mit der bildenden Kunst hatte sie an sich zwar wenig zu thun, ja es lag etwas der feineren Cultur Feindliches in der neu aufkommenden Weltanschauung; das aber zeigte sich erst viel

später: jetzt, indem der neue Geist in die Adern des öffentlichen Lebens eindrang, empfingen Kunst und Wissenschaft an erster Stelle sogar den Impuls zu frischerer Thätigkeit.

Mengs war damals die Seele der kunstwissenschaftlichen Bestrebungen in Rom. In seinem Atelier, während er arbeitete, sprach und docirte er über Kunstgeschichte. Er umfasste sehr viel. Er bereitete den Boden für Winckelmann. Er begründete die von nun an durch glänzende Namen ununterbrochen repräsentirte Römische Republik der Deutschen Gelehrten und Künstler. Man empfand, dass etwas dränge und treibe. Es durchschauerte die Welt wie das Rauschen in den Bäumen vor Tagesanbruch. Die Gedanken Rousseau's berührten die Geister der Menschen. Der Ruf nach ‚reiner Natur' wurde wach und die ersten Sonnenstrahlen der zukünftigen grossen Zeit fielen in die Seelen der Künstler, der Dichter und der Gelehrten. Man sah die Werke der grossen Meister: Raphael's und Michelangelo's und der Antiken mit fragenden Blicken an und verlangte nach ihren Geheimnissen. Es handelte sich nicht um Kenner und Liebhaber, welche die Kunstwerke besassen oder zu besitzen strebten, sondern um die, welche sie verstanden und dem Publikum interpretirten. Das Gefühl, an einem Punkte historischer Entwicklung angelangt zu sein, von dem aus man nicht mehr weiter könne, verbunden mit dem Triebe, irgendwo im Reiche der Vergangenheit nach eigner Wahl von neuem anzuknüpfen und von da nun einen besseren Weg zu suchen, machte sich auf allen Gebieten der geistigen Arbeit fühlbar. Die Sehnsucht nach idealeren, gewaltigeren, einfacheren Zuständen, durch die vor dreihundert Jahren einmal schon Europa umgestaltet worden war, brach unter bei weitem massenhafterer Theilnahme der Nationen von neuem aus und bereitete die geistige Umwälzung vor, welche, ehe die französische Revolution sie abschloss, zu den schönsten Hoffnungen berechtigte.

Hier nun waren es nicht zunächst grosse Maler und Bildhauer, die im Sinne der alten Meister eine neue Kunst schufen: nicht die Künstler, sondern das Publikum ergriff die Kunst der früheren Jahrhunderte. Copien und Reproductionen aller Art, Bücher über Kunst, Wanderungen durch die Länder und Gallerien waren die Mittel, die im grössten Maassstabe zu wirken begannen. Es gab damals bereits viele und gute Stiche nach Raphael. Die grossartigsten aller Leistungen auf diesem Gebiete hatten zu Anfang des 18. Jahrhunderts schon den Anfang gemacht: Dorigny's Stiche der Cartons zu den Teppichen. Allein es scheint, dass weder diese Blätter, noch Dorigny's übrigen nach Raphael, noch auch die Stiche, welche nach den Gemälden der Gallerie Orléans in Paris herauskamen, in grösseren Kreisen rechte Wirkung thaten. Was diesem Interesse für Raphael in ganz Europa jetzt einen allgemeineren nachhaltigen Anstoss gab, waren die Stiche Volpato's, der, als Haupt einer Raphael zumeist geweihten Schule, die Madonnen und die Atelierproducte des Meisters in die zweite Linie stellte, während die Wandgemälde des Vatican, durch seinen Grabstichel nun wie zum ersten Male sichtbar geworden, den vornehmsten Rang einnahmen. 1779 kam seine Disputa heraus. Raphael Morghen, Volpato's Schwiegersohn, begann nun auch zu stechen. Sie haben die von den Werken Raphael's ausgehende Schule der heutigen Kupferstichkunst begründet, von deren Thätigkeit das Verständniss Raphael's mehr getragen worden ist, als von aller litterarischen Arbeit, die ihm geweiht war. 1780 kam Tischbein nach Rom. Er berichtet[1]) wie in den Ateliers da gearbeitet wurde. Raphael herrschte. Mengs und Battoni, obgleich noch die ersten lebenden Meister, mussten von den jüngeren doch bereits als abgethan und überwunden betrachtet werden. Tischbein sass Tagelang in den Vaticanischen Zimmern, um

[1]) Leben I, p. 182 ff.

nach Raphael zu zeichnen, dann wieder vor den Antiken, auf deren Studien die Bildhauer drängten. Angelica Kaufmann's Arbeiten zeigen den Einfluss dieser in andere Bahnen einlenkenden neuen Richtung. Tischbein's berühmtes Jugendwerk, Conradin (heute in Gotha), lässt aber auch bereits voraussehen, was die neue Generation, auf diesem Wege fortfahrend, einbüssen sollte. Denn jetzt, wo von der Technik abgesehen wurde, weil man Gedanken verlangte, begann die sich immer mehr verbreitende Verachtung der alten Handwerksgriffe, die heute als verloren gelten müssen.

Diese erwartungsvollen Zeiten waren es, in denen Goethe nach Rom gelangte. Scheinbar stand das Alte noch aufrecht und die Stürme, die es umblasen sollten, meldeten sich nur erst als erfrischende Frühlingslüfte. Heute, wo Goethe mehr nach den natürlich conservativen Neigungen der Tage seines Alters beurtheilt wird, tritt die Epoche seines Lebens mehr zurück, wo er selbst voranschreitend den Bann des hergebrachten veralteten Wesens in ästhetischen Dingen kühn durchbrechen half. In Goethe lässt sich die für jene Zeiten neueste Anschauung der Kunst und Künstler am schönsten erkennen. Man begann die Kunstgeschichte auf die Charactere der Künstler hin und auf die individuellen Gedanken, denen ihre Werke zum Ausdrucke dienten, zu betrachten. Raphael und Michelangelo erhoben sich unbestritten als die Häupter. Was nachahmungswürdig an ihnen erschien, wurde von so ganz anderer Seite ihnen abgewonnen, dass sie wie neuentdeckte frisch gefundene Erscheinungen ungeheure Wirkung thaten. All den frühern Kennern und Liebhabern, Besitzern von Sammlungen, Schriftstellern über Kunst und historisch gebildeten Künstlern war es im Grunde doch nur auf die Werke als kostbaren Besitz angekommen; auf Ächtheit, Seltenheit, Werth, grössere oder geringere Erhaltung und Vorzüglichkeit war ihr Blick gerichtet: nun dagegen wurde nach

der welthistorischen Bedeutung der Männer gefragt, die diese Gemälde hervorgebracht hatten.[1])

Der alte Streit, ob Raphael oder Michelangelo grösser sei, war wieder an der Tagesordnung. Nicht jedoch, ob dieses oder jenes Werk besser sei, ob der eine oder andere mehr gekannt und besser gemalt habe, schien wissenswerth, sondern die Persönlichkeit der Männer wurde in ihrer gesammten Thätigkeit gesucht. Ich will, um den Ernst zu characterisiren, mit dem damals diese Dinge angefasst worden sind, nur drei litterarische Producte nennen: Moritz' Briefe eines Deutschen, Fernow's Römische Kunstberichte im Teutschen Merkur und Meyer's Aufsätze in Goethe's Propyläen. Bei allen dreien finden wir den höchsten Respect vor den Künstlern, sorgfältige Darlegung der eignen Gedanken bei glücklichem Ausdrucke, Naturgefühl für Ausscheidung des Nebensächlichen, Abwesenheit historischer und ästhetischer Sentimentalität und das Gefühl der Verwandtschaft, das bedeutende Menschen unabhängig von Zeit und Nationalität einander nahe bringt und verständlich macht. Die Beschreibungen welche Moritz von einer Anzahl Werke Raphael's gegeben, die Urtheile welche Fernow über Raphael und Michelangelo niedergeschrieben hat, sind so wahr im Gefühl, richtig in der Beobachtung und vorzüglich in der Form, dass sie classisch genannt werden können. Fernow handelt bei Gelegenheit der Teppiche Raphael's den ganzen Mann und Meister ab (1796). Er kennt ihn und weiss Rechenschaft zu geben über sein Verhältniss zu den Übrigen. Ohne Zweifel hatte der Umgang mit Carstens seinen Blick zu dieser Schärfe ausgebildet. Meyer dagegen besass und entwickelte eine für seine Zeit und ihre schwachen Hülfsmittel erstaunliche Fülle positiver Erfahrung, verbunden mit dem Talente, sie in Zusammenhang vorzutragen.

---

[1]) Vgl. K. u. K. II, 79 ff.

Diese drei Autoren, deren innerster Gehalt allerdings nicht von übergrosser Bedeutung ist, da sie nicht so sehr eigenthümliche Ideen vorbringen, als vielmehr dasjenige rein in sich aufnahmen und wiedergaben, was ihrer Zeit Gemeingut der auf höhere Cultur gerichteten Gesellschaft war, sind heute fast vergessen. Zum Theil mit Recht, da auch sie immer noch aus veralteten Anschauungen herauswuchsen. Denn mochte man sich in ästhetischer Würdigung der Werke noch so hoch erheben, es mangelte zu oft an reeller Kenntniss. Man kam über allgemeine Betrachtungen nicht hinaus, deren Klang zuweilen das Gefühl einer gewissen Leerheit erweckt, sobald man prüfend näher herantritt.

Und auch das ist zu bedenken: jede Zeit, welche den Versuch macht, sich vor sich selber historisch darzustellen, wird in ihren Äusserungen später da inhaltlos erscheinen, wo sie gezwungen ist, sich in gewissem Sinne als Abschluss aufzufassen, während die Späteren sie doch nur als Uebergang gelten lassen dürfen. Insofern ist der Standpunkt dieser Schriften heute ein verlorener. Höchst werthvoll dagegen werden sie, sobald sie nur referirend den Anblick des Vorliegenden zu fixiren suchen. In Fernow's Leben Carstens' lesen wir deutlich, wie die Autorität Raphael's plötzlich in den Kreisen der Künstler wieder wirksam zu werden begann. Es bedurfte eines Mannes wie Carstens: rücksichtslos, genial, respecteinflössend. Alles was er that, widerstrebte dem bisherigen römischen Usus: seine Beweisführungen endeten stets mit Raphael! Von ihm hat Thorwaldsen seine Raphaelische Ader. Ihm war es zu danken, wenn Schick's ‚Apollo unter den Hirten' Boisserée den Eindruck machte, als sei die Composition durch und durch raphaelisch. Niemals hat Raphael im Geiste würdigere Schüler besessen, als die Theilnehmer der damaligen Deutschrömischen Malerschule.

So hatten die Dinge in Italien einen sanften Anlauf genommen, als ihre ruhige Entwicklung von einer Seite beein-

Digitized by

flusst wurde, von der dies am wenigsten zu erwarten stand. Der grosse Umschwung, aus welchem die Kunst des 19. Jahrhunderts hervorging, kam nicht aus diesen friedlichen, des Friedens bedürftigen Anfängen langsam näher, sondern er ward auf gewaltsamem Wege hervorgebracht durch den allgemeinen Besitzwechsel unzähliger Kunstwerke in Folge der französischen Revolution und der Kriege unter Napoleon. Das gewaltigste dieser Phänomene war die, vor Anbruch des neuen Jahrhunderts, in Paris zusammengeraubte Sammlung von Kunstwerken, in welche Italien und die Niederlande ihre kostbarsten Schätze liefern mussten.

In Paris nun standen sie einem Blicke übersehbar zusammen. Soviel Werke Raphael's waren nirgend je vereint gewesen. Alles an beweglichem Raphaelischen Gute Erreichbare umfasste das Musée National: zwischen zwanzig und dreissig Gemälde seiner Hand allein aus Italien, nebst unzähligen Handzeichnungen zu der bereits ungeheuren Masse der vorhandenen. Glänzend dotirte Institute wurden geschaffen, Preise ausgesetzt, Aufträge ertheilt, litterarische Protection veranlasst. Unangefochten hatte innerhalb der bildenden Kunst auch für die Malerei die antike Sculptur immer noch als höchstes Vorbild geherrscht: Raphael erhob sich nun auf ganz neuer Grundlage in Frankreich neben ihr und erlangte in den folgenden Jahren einen Einfluss auf die französische, italiänische und Deutsche Kunst, der als das bedeutendste Ereigniss der Neueren Kunstentwicklung betrachtet werden muss.

Jetzt endlich trat Deutschland in seinen eignen Grenzen tonangebend in die Entwicklung der europäischen Kunst ein.

Goethe zufolge zerfällt Deutschland in zwei Theile, von denen er den nördlichen den bildlosen nennt, ‚wo es zur Verehrung des Guten und Schönen zwar nicht an Wahrheit,

aber oft an Geist gebricht.' Er hätte hinzufügen können: ‚an Anschauung'.

Diese Theilung war eine Folge der Reformation, welche die Hülfe der Kunst für Darstellung der höchsten Dinge ausschloss. Während im 17. und 18. Jahrhundert die Städte Süddeutschlands noch vom bunten Schimmer privaten und öffentlichen Kunstschmuckes glänzten, sah man in den neueren Städten und Residenzen Norddeutschlands: Berlin, Leipzig, Halle, Weimar u. s. w., von wo die litterarische Bewegung ausging, wenig dergleichen. Sammlungen in Schlössern hoher Herren und in den Häusern reicher Kaufleute konnten keinen Ersatz für die allgemeine Kahlheit bieten; es mangelte die rechte Lebensluft, in der Kunstwerke producirt und begriffen werden. Die Vorliebe der Sammler wandte sich zudem den holländischen Meistern zu, deren Lebensanschauungen denen des norddeutschen Publikums mehr entsprachen; die Werke früherer Jahrhunderte, welche sich in Kirchen und sonst an öffentlichen Orten erhalten hatten, begegneten keinem Verständnisse mehr.

Die französische Revolution bewirkte eine gründliche Erschütterung im Gefüge der bürgerlichen Gesellschaft bei uns, die sich bald in einer Umgestaltung des öffentlichen Lebens kundgab. Die Menschen wurden von den Stürmen der neuen Zeit bis in ihr innerstes Wesen ergriffen. Neue Carrièren eröffneten sich den Gedanken der nachwachsenden Generation; Nord- und Süddeutschland flossen mehr ineinander und eine nationale Anschauung des Deutschen Lebens entstand, die sich der gebildeten Classen bemächtigte.

Deutsche junge Künstler und Schriftsteller nahmen in Paris Theil an der Begeisterung, mit der man den Anbruch einer grossartigen neuen Epoche vor Augen zu sehen glaubte. Auch bei uns standen alle Hoffnungen in Blüthe. Damals hatte Goethe die ‚Propyläen' begonnen. Der gewaltige ‚Kunstkörper Italien', wie er sich ausdrückt, war vernichtet,

der ‚neue Kunstkörper Frankreich' gegründet. Niemand vermochte die Folgen dieses Umschwunges vorauszusagen. Unter Goethe's Einflusse schrieb Meyer das Leben Raphael's für die Propyläen, eine cursorische Übersicht seiner Schicksale und seiner Thätigkeit. Fiorillo, ein Italiäner, zur Zeit Professor in Göttingen, arbeitete in denselben Jahren an seiner allgemeinen Modernen Kunstgeschichte, die, pedantisch, geistlos und von kleinlichen Ansichten ausgehend, nirgend etwas Gedankenartiges enthält, allein ungemein viel Stoff liefert. Hier findet man am bequemsten die heute vergessene französische Litteratur des vorigen Jahrhunderts über italiänische Kunst, insbesondere über Raphael.

Nun aber kam das Unwetter über uns selbst. All diesen Zusammenhang mit Frankreich schnitt die Schlacht von Jena für Deutschland ab. Es hatte ein Ende mit dem Hinblick auf Paris. Zuerst zwar ward man sich des Gegensatzes kaum bewusst. Für die gebildeten Classen Deutschlands war das Französische ja eine zweite Muttersprache, Frankreich erschien als der natürliche Heerd höherer Bildung. Mitten im Gefühle der furchtbaren Tage noch, welche Weimar nach der Schlacht von Jena durchlebte, schreibt Goethe (den 21. October 1806) an Knebel: ‚Denon, Director aller kaiserlichen Museen, logirte zwei Tage bei mir. Ich hatte ihn in Venedig gekannt und viel Freude am Wiedersehen.' Diese ersten Zeiten waren noch die erträglicheren. Unerträglich aber wurde bald die dauernde französische Gewalt in Deutschland. Niedergeschlagen, beraubt und mit furchtbarem Hasse erfüllt, suchten wir uns ganz an uns selbst emporzurichten. Es ist bekannt, welche Folgen diese Isolirung für unser litterarisches Leben gehabt: der bildenden Kunst Deutschlands sollte auf ganz eigenen Wegen nun nicht minder aus diesem Unheil Anstoss zu neuer Fortentwicklung geboten werden.

Der Einbruch der Franzosen hatte längst schon in den

Digitized by Google

Niederlanden Massen Jahrhunderte lang erstarrten Besitzes beweglich gemacht: unter Napoleon ward nun auch in Deutschland, am Rhein besonders, geraubt, zerstört, oder wenigstens durcheinandergeworfen. Mitgenommen hatten die Generäle nur die grossen Schaustücke der Museen und die Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst: unzählige Bilder, besonders religiöse Gemälde der älteren Schulen, aus Kirchen, Klöstern, Rathhäusern und Schlössern herausgerissen, lagen so gut wie herrenlos da, man brauchte nur die Augen zu öffnen und zuzugreifen. Zwei Cölner, die Gebrüder Boisserée, die wir bald mit Goethe im engsten Verkehre sehn, benutzten diese Zustände, um ihre herrliche Sammlung anzulegen. Sie agitirten für den Fortbau des Cölner Domes, dessen alte Pläne von ihnen wiederaufgefunden waren. Diese Bewegung war eng verbunden mit den dichterischen, philologischen, historischen, dem Dienste derselben vaterländischen Sache geweihten Bestrebungen. Durch Boisserée's gewann Goethe zum erstenmal den Anblick eines Gemäldes von van Eyck, von ihnen empfingen Cornelius und Overbeck als Anfänger die erste Richtung. Innerhalb der bildenden Kunst beginnt bei uns jetzt ein Element mächtig zu werden, das bis dahin, obgleich längst in gewissem Sinne wirksam, praktische Einwirkung auf sie in weiterem Umfange noch nicht gehabt hatte: wir sehen die bildenden Künstler dem unmittelbaren Einflusse der Dichter und Schriftsteller hingegeben.

Das verstand sich ja von selbst, dass in einer Epoche, wo die Litteratur sich aller Gedanken bemächtigte, Kunst und Künstler für die Dichter willkommenen Stoff abgaben. Bisher jedoch war nur die wissenschaftliche Betrachtung auf diesem Gebiete von Belang gewesen; jetzt fingen die Dichtungen selber an einzugreifen. In dem Maasse, als die Kunstgeschichte sie bekannter werden liess, begannen die Persönlichkeiten der Maler die Dichter zu reizen, und zwar in einem anderen Sinne als früher. Man träumte sich

zurück in die guten Zeiten der alten Meister, in die wunderbar construirte ideale Vergangenheit, wo alles geistige Schaffen leichter von der Menschheit vollbracht sein sollte. Von Rousseau war dies Eldorado noch in antik griechisch gefärbte Zeiten versetzt worden, nun wurde der Bereich der idealen Vergangenheit uns näher gerückt: die Zeiten der Deutschen Kaiser, der Reformation, ja des dreissigjährigen Krieges schienen grosse Tage der Vergangenheit voll begeisterter Schöpfungskraft. Und diese geträumte Weltanschauung fand in einem Manne ihren Propheten, der als Verkörperung all der unwahren Sentimentalität angesehen werden muss, unter deren Herrschaft Deutschland lange zu leiden hatte: Tieck. Sein ‚Sternbald', der 1799 erschienen war, begann die schaffenden Künstler selber zu packen.

Tieck schuf in der Gestalt einiger junger Künstler, die zu den Zeiten Raphael's zwischen Nürnberg, Antwerpen und Rom in der Welt sich umhertrieben, die historischen Gespenster, die fast ein halbes Jahrhundert lang soviel Unheil gestiftet haben. Hier finden wir Dürer's, Raphael's und Buonarroti's Character in überzeugender Weise falsch dargestellt. Das ewige seraphische Jünglingsthum Raphael's, die sentimentale Weichheit Dürer's, das unablässige ästhetische Predigen der grossen Meister, die in Gefühlen auseinanderfliessen möchten welche niemals die Brust eines gesunden Menschen erfüllen konnten, entzückte das Deutsche Publikum, und der Nachhall fand zuletzt den Weg in das Herz der jungen Maler, denen der ‚Knabe Raphael' verlockend vor der Seele stand. Religiöse Schwärmerei vermischte sich mit diesen Anschauungen. Nun strebte man wieder nach Rom, nicht aber, um, wie früher, dort einfach zu studiren, sondern als an die geweihte Stätte, wo Genie, wie ehedem Ablass, auf den Strassen zu kaufen sei. Raphael's Madonnen, meinte man, lächelten von jedem Fenster herab, und die Schauer, welche der Eintritt in die vom frommen Gefühl der Gläu-

bigen erfüllte Peterskirche hervorbrachte, lasse die Statuen und Gemälde der Heiligen im Geiste derer wie aus dem Nichts hervorwachsen, welche daran Theil hätten. Abgethan war für diese neuen Kunstjünger die Entwickelung des 17. und 18. Jahrhunderts, die bis dahin in den Deutschen Akademien gegolten und allein Verständniss gefunden hatte: Raphael in seinen frühesten Arbeiten und die Werke seiner Mitschüler und Vorgänger wurden jetzt die Ideale, die zu verstehen ein hohes Ziel war, in deren Geist man sich einzuleben begann. Die Verehrung der älteren Niederländer und Dürer's vermittelten und erleichterten diese Neigung. Dies die Anfänge des sogenannten Nazarenerthums in der Deutschen Kunst, gegen das Goethe, der in der Continuität der geistigen Bildung eine unabweisliche Bedingung des Fortschrittes sah, mit Erbitterung erfüllt war. Darauf bezieht sich sein Ausspruch, man werde niemals vielleicht zu verstehen im Stande sein, was eigentlich durch die französische Revolution in der bildenden Kunst zerstört worden sei.

Goethe will die Anfänge des Nazarenerthums schon in den 80er Jahren in Rom gewittert haben. Doch ist möglich, dass er die betreffenden Schriftstellen in seine Italiänische Reise später hineinbrachte, deren heimlicher, aber bestimmter Zweck der einer Gegenwirkung sein sollte. Eine gewisse sentimentale Ansicht war allerdings zu seinen Zeiten schon in Rom zu verspüren, die jedoch mehr von Seiten der katholischen Kirche ausging. In ihrem Sinne war das ‚Leben Raphaels' von Comolli ‚als Quelle Vasari's' (auf das heute sogar noch von Einigen verwiesen wird!) erfunden und mit Jubel begrüsst worden. Indessen diese Anschauung hatte stets nur wenige Bekenner gefunden. Nun aber bemächtigte sich, nach den gottlosen Zeiten der Revolution, die katholisch-kirchliche Malerei gleichfalls wieder der Kunst des 16. Jahrhunderts und zu voller Blüthe kam dies Wesen während der Epoche der europäischen Restauration in den Jahren nach 1815, wo

sich französische und Deutsche Anschauung in Rom nun auf das wunderbarste begegneten. Jene sentimental-historische Construction der Vergangenheit, welche zuerst in die Litteratur übergegangen war, ergriff unaufhaltsam die beiderseitige, in katholischen Formen wirkende Künstlerwelt und das Publikum. Sie wurde die officielle. Beide Nationen fanden ihr Ideal in Raphael. Die Franzosen zumal unter dem Eindrucke seiner in Paris funfzehn Jahre lang versammelt gewesenen Meisterwerke, nach denen vorzügliche Kupferstecher gearbeitet hatten. Die französische Akademie in Rom, eine Zeit lang unter Ingres' Leitung, wurde der Heerd dieser Bestrebungen, die Deutsche Künstler- und Gelehrtencolonie unter der Protection Preussens und Bayerns die Pflanzstätte für ähnlich geartete Deutsche Thätigkeit. Politischer wie religiöser Pietismus lag überall in der Luft. Unter diesem Himmel jetzt erwuchs die Kunstanschauung der 20er, 30er und zum Theil der 40er Jahre, die unter dem Einfluss historischer und ästhetischer Vergötterung Raphael's stand, und der eine gleichgesinnte kunsthistorische Litteratur parallel lief. Raphael wurde fast zum Heiligen erhoben. Ingres nennt ihn ein vom Himmel gestiegenes geistiges Wesen, das strahlend von Schönheit wie ein schützender Vertreter aller Schönheit über Rom waltet.[1] ‚Raphael', ruft er aus, ‚war nicht nur der grösste unter den Malern: er war schön, er war gut, er war Alles!' Neben diesen Gesinnungen dann aber auch Thaten: Raphael's Leben selbst ward Gegenstand bildlicher Darstellung, welche auf das Publikum ihren Einfluss nicht verfehlte.

Wir werden sehen,[2]) welche wunderliche Umarbeitung das Portraitantlitz Raphael's früher bereits erleiden musste. Er sollte (wie heute sogar noch geglaubt wird) schmales Kopfformat, gestreckte Nase und eine gewisse nerveuse Mager-

---

[1]) Ingres par Delaborde p. 98. [2]) Cap. VIII.

keit gehabt haben, während er in Wahrheit ganz anders gestaltet war. Zu diesem Kopfe nun erfand man damals einen engbrüstigen mageren Körper, nahm für Raphael's sämmtliche (siebenunddreissig) Lebensjahre eine gewisse Durchschnittsgestaltung an, welche etwa auf die eines zwanzigjährigen jungen Mannes mit Anlage von Schwindsucht hinauslief, und führte diese Figur in begierig aufgenommenen Gemälden und Zeichnungen vor. Nach diesem Kopfe arrangirten die Künstler jetzt ihren Anzug und Haarwuchs.[1]) Ingres malte 1814 ‚Raphael und die Fornarina', dann ‚Raphael, den Bibbiena mit seiner Nichte Maria verlobt', bereits früher hatte er die ‚Geburt Raphael's' dargestellt. Eine bedeutende Anzahl solcher Werke ist von französischen, italiänischen und Deutschen Künstlern in den folgenden Jahren producirt worden. In weit übergeschlagenem Hemdskragen und enganliegendem, bis an den Hals zugeknöpften Rocke erblicken wir Raphael, umgeben von seinen ähnlich schmal gewachsenen und gleich costümirten Schülern. So wird er Pabst Giulio präsentirt, so malt er die Sistina, so entwirft er die Madonna della Sedia auf den Boden eines Fasses, so stirbt er. Seine Thätigkeit entspringt den Anschauungen dieser Schule zufolge nur dem Genie, d. h. der bedingungslosen Begeisterung. Künstlerisches Schaffen ist die Thätigkeit von unbewusstem Drange geleiteter Fingerspitzen. In Achim von Arnim's Novelle ‚Raphael und seine Nachbarinnen' wird diese Begeisterung von materieller Thätigkeit sogar ganz abgelöst: Raphael, versunken in einen magnetischen Zustand, dictirt im Schlafe seinem Gehilfen Baviera die Malerei eines Werkes, und Baviera, der Palette und Pinsel zur Hand nimmt und zu malen beginnt, führt Strich auf Strich als

---

[1]) Byron an Murray, 9. Mai 1817. ‚I perceive you are publishing a Life of Raffael d'Urbino (Duppa's Buch): il may perhaps interest you to hear that a set of German artists here allow their hair to grow, and trim it into his fashion' — etc. Vergl. Boisserée an Goethe 27. April 1817.

zweiter Raphael gleichsam die empfangenen Befehle auf der Leinwand aus, und so kommt dann ein herrliches Werk zu Stande.

Wir dürfen diese Auffassung nicht mit Spott abfertigen. Künstlerisches Schaffen muss im Fluge der Begeisterung geschehen. Goethe sagt von sich selbst, wenn er schreibe, schreibe er wie ein Nachtwandler, und Raphael's vollendete Gemälde, verglichen mit den vorbereitenden Skizzen, zeigen als letzte Zuthat ein begeistertes Neuerfassen des innersten Gedankens der Composition, dass sie wie neugeboren und zum erstenmale geschaffen erscheint. Aber vorausgehende Arbeit und die concentrirte Geisteskraft durften nicht fehlen. Bei Goethe war nöthig, dass er seine Stoffe lange mit sich herum trug, bei Raphael, dass genaueste Studien ihn erst auf den Punkt brachten, den letzten Flug mit solcher Freiheit thun zu können. An solchen Studien jedoch liess man es damals nicht fehlen. Es wurde mit peinlicher Sorgfalt unablässig nach der Natur gezeichnet. Es wurden Dante und Homer gelesen. Man glaubte den wahren Weg zur Grösse entdeckt zu haben und erwartete, neue Gedanken müssten sich nun in neuen Formen offenbaren. Aber der unsichtbare Wurm nagte an dem so frisch aufstrebenden Baume: dass dies gesammte Wesen, das nur durch die Gunst der Regierungen gefördert ward, den bitterlichen Mangel politischer Freiheit mit seinem trügerischen Blätter- und Blüthenschmucke verdecken helfen sollte. —

Es verstand sich fast von selbst, dass unter solchen Umständen auch ein Leben Raphael's geschrieben werden musste, und ebenso von selbst, dass ein Franzose diese Arbeit lieferte. Frankreich war durchaus berechtigt, hier das grosse Wort zu führen. Alle Arbeit auf dem Felde der Kunstgeschichte, welche bis dahin von Deutschen geliefert worden war, verschwand, im Grossen und Ganzen betrachtet und

gerecht beurtheilt, neben den Leistungen der Italiäner und Franzosen, welche letztere auf wissenschaftlichem Gebiete durch die grosse Arbeit des Seroux d'Agincourt offenbar auch die Italiäner überflügelt hatten. Sein Kupferwerk, das immer noch eine unentbehrliche Grundlage für das Studium der Kunstgeschichte als Vergleichender Wissenschaft bildet, war in Jahrzehnten von ihm mit seltener Hingebung vorbereitet worden. D'Agincourt wird schon von Goethe 1787 als römische Notabilität erwähnt. Seine kunsthistorischen Sammlungen waren berühmt,[1] seine Absicht, eine Geschichte der gesammten Neueren Kunst zu schaffen, damals bereits bekannt. ‚Wenn das Werk zusammenkommt, wird es sehr merkwürdig sein' urtheilte Goethe darüber. Das Buch kam zu Stande. Es enthält in der blossen Zusammenstellung der Tafeln schon einen überaus reichen Schatz von Belehrung. Sein Abschluss ist Raphael. Mit ihm hatte D'Agincourt's Ueberzeugung nach die Moderne Kunst ihre Mission erfüllt. Man kann das gesammte Werk als eine Darstellung des Weges betrachten, den durch ein Jahrtausend die Kunst zurückzulegen hatte, um den einzigen Raphael als unübertreffliches edelstes Product hervorzubringen.

So ergriff denn nun ein Franzose die Feder, um ein Leben Raphael's und eine Critik seiner Werke zu schaffen. Einer der in Paris am höchsten gestellten Kunsthistoriker, Quatremère de Quincy, Mitglied des Institutes, übernahm die Arbeit. 1824 erschien das Buch und wurde in Frankreich und Italien mit Beifall aufgenommen.

Die Franzosen, die es überhaupt so vortrefflich verstehen, auf gewisse Domainen der Wissenschaft die Hand zu legen, welche sie als unter französischem Protectorate stehend ansehen, hatten mit dieser Biographie Raphael gleichsam naturalisirt. Er stand fortan unter speciellem französi-

---

[1]) Ital. R. Brief v. 22. Juli.

schen Schutze. Dem war freilich so seit fast zwei Jahrhunderten bereits gewesen, da von den Tagen Poussin's ab die französischen Diplomaten in Rom die Sache der Kunstprotection als eine der natürlichen Pflichten und als eines der Vorrechte Frankreichs auszuüben hatten, ein Streben, dem durch die Gründung der Académie de France für immer in Rom eine imponirende sichtbare Grundlage gegeben worden war. Darin hatten die Zeiten nichts geändert. Die drei Ludwige, die Republik, Napoleon und die Restauration verfolgten hier die gleiche Politik. Die Directoren der Römischen Academie von Frankreich traten auf als die Directoren der europäischen Kunstbestrebungen. Nach Raphael zu zeichnen, zu stechen, zu malen, war etwas das mit einer gewissen officiellen Feierlichkeit da vorgenommen wurde. Jeder Zögling hatte seine ‚classische Copie' nach Paris zu senden. Bis auf das Jüngste Gericht Michelangelo's (von Sigalon) ist alles Bedeutende so copirt worden und fand in Paris seine zweite Heimath. Unter Ingres' Directorat waren die Loggien und Stanzen an die Reihe gekommen. Nun erschien Quatremère's Arbeit: auch litterarisch hatte Frankreich hiermit jetzt das Höchste geleistet.

Quatremère's Vie de Raphael giebt einen so eleganten, fesselnden, leicht verständlichen Überblick der Entwicklung Raphael's, verbunden mit einsichtiger Besprechung und Beschreibung der Werke, dass die Arbeit die kurzlebige Begeisterung vollkommen rechtfertigte, die sie erregte. Mit welcher litterarischen Sicherheit Quatremère sich einer Masse unnützen Ballastes entledigt hatte, zeigt die Übersetzung des Buches in's Italiänische durch Longhena, der in Anmerkungen und Anhängen diese sorgfältig ausgeschiedenen Bestandtheile von neuem wieder hinein zu pumpen suchte und den bequemen kleinen Band zu einem ungeschlachten Buche von 850 Seiten umgestaltete. Diese Arbeit erschien 1829 in Mailand, verziert mit einer Reihe von

schlechten Kupfern, welche als Illustration der damaligen Anschauung Raphael's jedoch werthvoll sind.[1])

Um Quatremère de Quincy's Art, sich die Dinge leicht zu machen, zu characterisiren, sei nur Folgendes angeführt.

Bereits 1822 hatte Pungileoni in seinem Elogio Storico di Giovanni Santi, Padre del gran Raffaello, die Documente edirt, welche den Stammbaum der Familie in's Klare bringen. Quatremère kannte diese Schrift nicht und reproducirt den lächerlichen Stammbaum, dessen Quelle ein Portrait des Palastes Albani war![2]) Dergleichen indessen durfte einem älteren Manne wohl passiren, der von Paris aus innerhalb eines Jahres sein Buch zu schreiben hatte. Schlimmer dagegen ist der gerechtfertigte Vorwurf Rumohr's, Quatremère habe die in Vasari's Buch zerstreut vorkommenden, Raphael betreffenden Stellen nicht gekannt. Denn hierfür existirten sogar Indices älterer Ausgaben: es hätte nicht einmal der Lectüre bedurft. Dennoch wollen wir dem Buche, zumal im Hinblick auf das, was in Betreff Raphael's von den Franzosen neuerdings geleistet worden ist, eine gewisse Classicität gern zuerkennen.[3])

Soll nun gesagt werden, wie sich die Deutsche litterari-

---

[1]) Übrigens hat Longhena manche Irrthümer des französischen Autors corrigirt, sowie für die wissenschaftliche Forschung viel interessante Daten beigebracht. Sein Buch ist ausserdem dadurch so sehr angeschwollen, dass er viele zweifelhafte Gemälde Raphael's, wohl aus Rücksicht auf deren Besitzer, durch weitläuftige Abhandlungen als ächt zu documentiren versucht hat. [2]) S. hinten S. 51. [3]) Lange nach seinem Tode ist ihm in Gestalt eines alten Freundes noch ein apologetischer Appendicist erschienen. Desnoyer, der durch Raphael zumeist berühmt gewordene Kupferstecher, der vor Zeiten durch die Mittheilung eigner Notizen das Werk seines Freundes im Entstehen gefördert hatte, liess 1852 eine Reihe Bemerkungen, sowohl über das Buch als über Arbeiten Raphael's die er während seines Lebens kennen gelernt hatte, im Manuscript drucken. Er weist darin auf einige Versehen Quatremère's hin, so auf das den apokryphen Stammbaum Raphael's betreffend, giebt im Ganzen aber nichts, was irgend der Mühe werth erschiene, besonders gedruckt zu werden.

Digitized by Google

sche Arbeit dem gegenüber verhielt, so muss noch einmal auf Goethe's frühere Versuche zurückgegangen werden.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass unsere heutige Anschauung Neuerer sowohl als Antiker Kunst auf Goethe zurückzuführen sei. Die Propyläen waren der erste Schritt gewesen, der grossen Masse der Gebildeten (welche zu Anfang dieses Jahrhunderts einen höchst ansehnlichen Körper ausmachten, im Vergleich zu dem, was heute so genannt wird) eine gesunde Direction auf die Kunst hin zu geben. Die Übersetzung von Benvenuto Cellini's Leben (1803) und ‚Winckelmann und sein Jahrhundert' (1805) bildeten den Abschluss dieser Unternehmungen, welche eine ganze Encyclopädie dessen gewährten, das an historischer Kenntniss nöthig war, um Winckelmann und den römischen Boden, auf dem er zur Grösse erwuchs, vom 16. Jahrhundert bis auf die letzten Tage zu verstehen; sie liessen zugleich in dem Bilde Winckelmann's selber die Gestalt des Mannes so lebendig und gross vor den Blicken seiner Bewunderer erstehen, wie wir sie heute freilich direct aus den Werken zu empfangen glauben. Ohne Goethe's Vermittelung würde Winckelmann seine heutige historische Stellung nicht gewonnen haben.

Soweit war Goethe gekommen, als der Krieg mit Frankreich eine Zeit lang diese Bestrebungen hemmte, und in den darauf folgenden Jahren hatte sich das Hereinbrechen des nationalen Deutschen Elementes in die Kunst und in die kunsthistorischen Anschauungen des Volkes vollzogen.

Goethe war diese neue Richtung in der Seele zuwider, aber es fesselte ihn die Energie, mit der die Sache von jungen unabhängigen geistvollen Männern betrieben wurde. Man wollte Goethe's Namen gewinnen; er hütete sich wohl, sich zu compromittiren. Er musste sich allmählig erst an das Phänomen gewöhnen, das so ganz seinem bisherigen Glauben widersprach. Mühsam und Schritt auf Schritt hatte er während langer Jahre der Arbeit im Laufe der eignen

Digitized by Google

Ausbildung sich in das Verständniss der Italiäner hineingearbeitet, Alles zu umfassen, Alles an der richtigen Stelle zu besitzen geglaubt: plötzlich etwas unerwartet Neues, das sich ungestüm aufdrängte und verstanden zu werden forderte.

Allein Goethe war viel zu grossartig weltumfassend angelegt in seinem Geiste, um sich nicht bald zu finden. ‚Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmale ein, schreibt er am 14. Februar 1814[1]), dass bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooss der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu bilden.' Dies in Bezug auf Overbeck und Cornelius, für die Boisserée bis dahin vergeblich bei ihm Interesse zu erwecken gesucht hatte.

Es kann kein Zweifel sein, von welcher Seite her die Bekehrung Goethe's, wenn wir so sagen dürfen, bewirkt worden war. 1811 hatte D'Agincourt's erster Band endlich das Licht erblickt: in ihm that sich Goethe's Blicken die neue Welt der ‚Vergleichenden Kunstgeschichte' auf. Nun lag die Entwicklung der Modernen Malerei von den ältesten Zeiten bis auf die eigne klar vor seinen Augen. Nun gewannen die Van Eyck's, Memling's und älteren Deutschen Meister organischen Zusammenhang mit dem Ganzen. Das erste Heft von Kunst und Alterthum (1816) brachte[2]) anknüpfend an die Boisserée'sche Sammlung jene herrliche Darlegung der Entwicklung der älteren Deutschen Kunst aus der Byzantinischen, die den Beweis liefert, welchen Schüler D'Agincourt für Aufnahme und Anwendung seiner Methode in Goethe gefunden. ‚Kunst und Alterthum' blieben von nun an den Interessen der Kunstforschung nach allen Richtungen geweiht.[3])

[1]) Sulpiz Boisserée II, 34. [2]) p. 132 ff. [3]) Goethe, der es liebte, in Nebendingen zu symbolisiren, hat in der äusseren Ausstattung dieses ersten Heftes seine Gesinnung ausgesprochen. Die Vorderseite des Umschlages zeigt unter überhängenden Gothischen Spitzdächern Steinfiguren

Indessen, hatte D'Agincourt Goethe den Zusammenhang mit Byzanz klar gemacht, so musste gerade auch er ihn mit erneuter Kraft auf die Italiäner und die Blüthe des 15. Jahrhunderts in Rom hinweisen. Goethe war nicht gewillt gewesen, sich fangen und binden zu lassen. In Rom hatte unter dem Schutze Niebuhr's die neue Schule der ‚Nazarener' aufzublühen begonnen. Mit derselben Klarheit, mit der Goethe an dem festhielt, was er in den älteren Deutschen Schätzen gelernt hatte, wandte er sich gegen das Neurömische Wesen und bald hatte man in Rom und Deutschland heraus, dass von Weimar aus Opposition dagegen gemacht werde. ‚Raphael' war hüben und drüben die Losung, aber er war nicht derselbe Meister für beide Theile. Goethe verspottete[1]) laut die glattgekämmten, frömmelnden Herren, welche vorgäben, nur durch Bestellungen an die Künstler lasse sich ein Raphaelisches Zeitalter erwecken.' Dagegen als er (den 2. Juni 1817) Dannecker's Ariadne sieht: ‚Ich lobe und preise von ganzem Herzen, dass in unserer Zeit ein solches Werk zu Stande kommen konnte' schreibt er. Der alte Raphaelischmenschliche Geist bricht recht aus Goethe heraus in diesen Worten. Das war, was als ‚das Heidnische' auch Boisserée niemals in ihm verändern konnte, was die Nazarener in Rom an Raphael selber ja in seiner späteren römischen Entwickelung nicht ertrugen. Nur bis zu seiner ersten römischen Epoche wollten sie ihn voll gelten lassen. Darin auch unterschieden sie sich von den Franzosen. Ingres suchte den vollen ganzen Raphael in sich aufzunehmen. Quatremère be-

von Heiligen, auf dem Boden dazwischen liegen Schwert und Bischofsstab. Daneben aber sieht man römische Gefässe und den Theil eines römischen Leichensteines, wie dergleichen am Rheine gefunden werden. Die Rückseite des Umschlages dagegen zeigt eine abgebrochene corinthische Säule, unter der eine Quelle hervorbricht die über Felsen hinabstürzt. Als Kupfer ist dem Hefte die Darstellung eines Veronicabildes aus dem 15. Jahrhundert mit der Unterschrift: ‚Byzantinisch-Niederrheinisch' beigefügt. [1]) Sulpiz Boisserée II, 169. Br. v. 27. April 1807.

Digitized by Google

geistert sich ebenso an seinen Göttinnen wie an seinen Heiligen. Den Deutschen Nazarenern dagegen war die Entwicklung des beinahe gesammten 16., 17., 18. Jahrhunderts nichts als ein jammervoller Abgrund, von dem man die Blicke abzuwenden hätte.

In Deutschland nun blieb Goethe's Opposition siegreich. Schinkel, Rauch und Beuth, ihre Freunde und ihre Schule erhoben in Berlin die Fahne des classischen Alterthums und der Renaissance. Goethe's ‚Italiänische Reise' gewann das Norddeutsche Publikum für ihn und seine Anschauung. In diesem herrlichen Buche lässt er durch das Moderne Rom das Rom Raphael's in reizenden Farben durchschimmern. Wer Goethe's ‚Italiänische Reise' in sich aufgenommen hat, kann nicht wieder irre werden. Sie ist verfasst von der souverainen Höhe herab, welche Goethe als Kenner der Kunstgeschichte erstiegen hat.[1])

Berlin und Rom sind von nun an zwei Centren, von wo aus eine doppelte ‚Raphaelische Politik' betrieben ward.

Friedrich Wilhelm III. hatte persönliche Zuneigung zu Raphael. In seinem Palais wollte er die Copien von dessen grössten Werken haben: über seinem Arbeitstische hing die der Sistinischen Madonna. Wir haben den Bericht über eine 1820 in Berlin gehaltene Feier zu Raphael's An-

---

[1]) Um Goethe hier ganz zu begreifen, muss man ihn völlig inne haben. Goethe selbst hatte stets die Totalität all seiner Äusserungen nach den verschiedenen Richtungen, in denen er arbeitete, vor Augen. Oft dient ein in seinen Werken wie verloren stehendes Wort zur Completirung einer Gedankenreihe an ganz anderer Stelle. Wer aber alles zusammenfasst was Goethe's Werke enthalten über Moderne Kunst, dem muss daraus ein abgerundetes, sich natürlich mit Goethe's Fortschreiten vollendendes Bild entgegentreten, von dem weit übertroffen wird, was er etwa in Aufstellung und Durcharbeitung seiner gesammelten Ideen und Kenntnisse zu einer zusammenhängenden systematischen Darstellung geleistet hätte. Die Arbeit, Goethe als Kenner und Critiker Moderner wie Antiker Kunst hinzustellen, ist noch zu thun. Herr von Löper wäre der Mann dafür, sie zu unternehmen.

denken, vorausgeschickt dem Abdrucke der von Tölken dabei gehaltenen Rede. Im neuen Saale der Akademie stand ein Sarkophag zwischen vergoldeten Candelabern. Vier von Tieck modellirte Frauengestalten legten Lorbeerkränze darauf nieder. Raphael's Portrait, sowie in andern Copien, die Madonnen von San Sisto, die Del Pesce und die Heilige Caecilie waren an der Wand darüber sichtbar. Zelter dirigirte die Musik. Tölken's Rede ist schwach. In einem Anhange critischer Anmerkungen jedoch sucht er das vorhandene biographische Material als Correctur im Umlaufe stehender falscher Erzählungen zu verwerthen, weist auf Raphael als Antiquar und Architect hin und verwirft was an kleinlichen Geschichten über seine und Michelangelo's Zwietracht in Cours zu sein pflegte. Aus dieser Stimmung heraus ward der Bau des (jetzigen Alten) Museums betrieben, in welchem ein Saal mit Copien Raphaelischer Fresken erfüllt werden sollte und dem die (1821 angekaufte) Sammlung Solly mit ihren Jugendwerken Raphael's den entscheidenden Character verliehen hat.

Indessen Berlin, von wo der Ausschlag gegeben wurde, stand doch in zweiter Reihe: Rom war durch seine eigne Luft wieder die Mitte der auf Antike wie Moderne Kunst gehenden Bestrebungen geworden. Man scheitelte dort nicht nur das Haar wie Raphael: unter den jungen Künstlern erhoben sich Overbeck und Cornelius. Beide, früher befangen gewesen im Einfluss der älteren Deutschen und Niederländischen Schule, waren nun mit Raphael zusammengetroffen und diese Berührung mit ihren Folgen ist eins der wichtigsten Ereignisse der Modernen Kunstentwicklung geworden. Als die Frucht einer Verbindung Deutschen und Italiänischen Geistes traten grossartige neue Schöpfungen zu Tage. Niemals hat Raphael grösser und schöner gewirkt als in Cornelius' damals entstandenen und concipirten Arbeiten: den Malereien für die Casa Bartholdi und den späteren für München. Und ferner,

nicht nur der schaffende Künstler war erweckt, auch die verstehende Critik. Man braucht nur Niebuhr's Bericht an Altenstein über Cornelius zu lesen, um zu erfahren, welcher Geist damals schaffend und empfangend thätig war.

Die preussische Gesandtschaft war die Heimath dieser Bestrebungen nach jeder Richtung. Niebuhr hatte Bunsen damals neben sich, der, später an seiner Stelle wirkend, die begonnenen Dinge in vollem Maasse übernahm und weiterführte. Durch seine Vermittlung wurde die Madonna Colonna für Berlin angekauft, später der heute als Werk Spagna's zu bezeichnende Raphael Ancajani, der freilich ohne die ganz besondere Gunst mit welcher Raphael's früheste Arbeitsperiode auch von Bunsen betrachtet wurde, zu diesem Irrthume kaum Veranlassung hätte geben dürfen. Der Ankauf der Madonna di Terranuova ward vorbereitet. Es ist bekannt, in wie eminenter Weise Bunsen die Gabe der wissenschaftlichen Anregung eigen war. Indem sich classische Gelehrsamkeit mit weitgehenden theologischen Interessen bei ihm vereinigten und zwar im natürlichsten Zusammenschlusse, war seine überall eingreifende energische Natur in hohem Grade erfolgreich. Zwar wies er die Nazarenische Richtung nicht zurück, begünstigte eben so sehr jedoch die auf das classische Alterthum gerichteten Arbeiten. Das grosse Unternehmen der ,Beschreibung der Stadt Rom' erwuchs aus Wurzeln, denen er das Erdreich lieferte, und das Preussische archäologische Institut erstand auf Fundamenten, welche er zurichtete. Die von Bunsen geleitete Geselligkeit schuf Arbeiter und Publikum zugleich nach den verschiedensten Richtungen. Ich brauche die Männer hier nicht aufzuzählen, deren Jugendzeiten durch das Rom jener Tage zu Anfängen hervorragender Thätigkeit gestaltet wurden, und denen die heutige Deutsche Archäologie zum Theil ihre Verfassung verdankt.

Der neue und bedeutende Vortheil, welcher den auf

Moderne Kunstgeschichte gerichteten Studien aus diesem Zusammenhange der verschiedenartigsten Bestrebungen zufloss, war die gemeinsame Theilnahme an der methodischen Behandlung, ohne die der Betrieb der classischen Philologie überhaupt nicht denkbar war. Die ,Beschreibung der Stadt Rom' erstreckte sich auf das Rom aller Zeiten. Der erste Theil enthält, neben Anderm, die Entwicklungsgeschichte der Römischen Schule. Raphael's und Michelangelo's Biographien mit ausführlichen Beschreibungen der Werke sind hier in zwar trockner, aber sachgemässer Fassung gegeben, ein Bild ihrer Thätigkeit innerhalb ihres Jahrhunderts ist aufzustellen versucht worden. Neues Material war vorhanden. Die Forschungen Fea's, eines römischen Rechtsgelehrten, in den Vaticanischen Archiven hatten (1821) auf Raphael bezügliche Rechnungen an's Licht gefördert. Der, Raphael allerdings fälschlich zugeschriebene Bericht, angeblich an Leo X., über die römischen Ausgrabungen, ward in Bruchstücken übersetzt mitgetheilt und in seinen Einzelnheiten besprochen. Die Geschichte der Vaticanischen Palastbauten greift passend ein. Hier zum erstenmale sehen wir Raphael in die grosse Geschichtsentwicklung als Kraft eigner Art eingefügt und danach abgeschätzt. Wären diese verhältnissmässig kurzen Erörterungen abgetrennt von dem übrigen Inhalte des ersten Bandes der Beschreibung gedruckt erschienen, so würden sie vielleicht verbreiteter sein, bei weitem aber nicht die Wirkung thun, die sie durch den Ort und die Stelle, wo wir sie dem grösseren Ganzen eingefügt sehen, empfangen. Hinzugenommen müssen die Beschreibungen der einzelnen Werke Raphael's werden, die sich in den übrigen Theilen des Werkes finden. Diesen ersten Theil desselben jedoch durchweht ein erhebender Strom wissenschaftschaftlicher Begeisterung. Es galt damals, Rom im höchsten Sinne zu bewältigen. Im Einzelnen betrachtet sind viele dieser Materien heute an vielen Stellen besser und aus

vollerem Materiale heraus dargestellt zu finden, zusammengefasst aber, von der Vorrede bis zum Schluss, ist der erste Theil ein Buch, das für den Eintritt in Rom stets eine treffliche Vorbereitung bilden wird.

So war der Modernen Kunstgeschichte ein günstiges Feld angewiesen worden. Wenn bedeutende Talente jetzt hier auftreten wollten, durften sie sicher sein, aufmerksames Gehör zu finden. Auch zögerten sie nicht. Um dieselbe Zeit, wo die ‚Beschreibung der Stadt Rom' herauskam (1829), wurden Rumohr's ‚Italiänische Forschungen' geschrieben, deren letzter Theil Raphael gewidmet ist.

Rumohr hing nur lose mit den römischen Kreisen zusammen, er ist eben so sehr Berliner, Norddeutscher, als er Römer und Capitoliner ist (wie sich, nach dem Sitze der Preussischen Gesandtschaft auf dem Capitol, die neue Richtung nennen lässt). Er erhebt sich zu einem Elemente für sich allein. Sein Styl ist sein Styl. Sein Buch, eine Reihe Abhandlungen über die Neuere Kunst, beruht auf seiner Eigenthümlichkeit und enthält nichts, das er nicht nach seinem Sinne gemodelt und, wo es fremde Gedanken sind, neu gedacht hätte. Rumohr's grosser Fehler, für seine gleichzeitigen Leser sowohl als für die heutigen, soviel er deren noch haben mag, ist eine Kunst in der Satzbildung, eine Feinheit in der Deduction und ein Hineinspielenlassen mühsamer gelehrter Untersuchungen in allgemeine Gedanken, wodurch bewirkt wird, dass man sein Buch studiren muss, während blosses Lesen, selbst aufmerksames Lesen nicht genügt. Er ermüdet weil zuviel an Gedanken und an realer Kenntniss beim Leser vorausgesetzt wird.

Rumohr recensirt in seiner Vorrede Quatremère sowohl als Longhena. Seine Darlegung ist scharf aber wahr und ein für allemal ausreichend, die schwächere Leistung beider zu characterisiren. Rumohr stand jedoch zu hoch in dem, was er selbst gab, um, nachdem er das Unzureichende

der Arbeit des französischen Autors gezeigt, selbst etwas zu liefern, das den Ansprüchen des Publikums entgenkommend, genügender an deren Stelle hätte treten können. Seine zehn Bogen über ,Raphael und dessen Zeitgenossen' enthalten nicht Raphael's anschauliche Biographie, sondern eine höhere Critik seiner Leistungen, ihn gleichsam in ein System gebracht. Sie sind eine Rechenschaftsablage über die Früchte der Beschäftigung eines Mannes ersten Ranges mit Raphael. Sie enthalten, wie das ja sein muss wenn man darauf gerade die Augen richten will, eine Anzahl gewagter Behauptungen, subjectiver Ideen, bedenklicher Consequenzen und was alles die Bestandtheile bedeutender Arbeiten zu sein pflegen, mit deren Aufzählung und Belächlung die Mittelmässigkeit sich zu brüsten pflegt; allein diese Theile des Werkes fliegen leicht ab ohne irgendwie das Gleichgewicht des Ganzen zu alteriren. Rumohr hat das Beste geschrieben, was bisher über Raphael veröffentlicht worden ist. Sein Fehler war nur, das Gold seiner Mittheilungen nicht in der Form ausgemünzt zu haben, in der es bei Hoch und Niedrig leichter in Umlauf gesetzt werden konnte.

Rumohr ist für Moderne Kunstgeschichte als der ächte Schüler Goethe's anzusehen. Es trennte ihn etwas von den Gelehrten der Capitolinischen Schule, dessen man sich vielleicht heute erst bewusst werden kann; gleich Goethe war Rumohr weniger Gelehrter als Schriftsteller. Mag auch der Anschein vielleicht eher das Gegentheil zeigen, die Sache verhält sich dennoch so.

Rumohr geht nirgends aus vom Stoffe, sondern von practischen Gedanken. Er geht aus von einer die gesammte Kunstgeschichte umfassenden Idee, die er darzulegen bemüht ist. Darauf zielen seine Specialstudien: seine letzten Resultate sind immer allgemeine Notionen. Er erblickt, wie Goethe, Raphael als einen Factor der allgemeinen Menschheitsentwicklung, dessen Stellung so genau zu bestimmen als mög-

Digitized by Google

lich, er sich zur Aufgabe stellte. Es ergiebt sich aus dem, was er in den drei Theilen seines Buches mittheilt, ein Aufbau der Modernen Kunstgeschichte, dessen Höhenpunkt die Feststellung des Verhältnisses ist, in welchem der lebende Künstler der Epoche sich zu dieser vergangenen Gesammtheit zu verhalten habe. Genau so operirte Goethe. Ihrer beider höchstes Ziel war thatkräftiges Eingreifen in das Leben der eignen Zeit. Und diese Energie erfüllt Rumohr's Arbeit vom Anfang bis zum Ende. Es entsteht daraus zuweilen eine persönliche Lust am Gestalten der Verhältnisse und Deuten der Werke im eigensten Sinne, die zu weit führt und die von denen besonders, denen ängstliche Heilighaltung des Materials erste Bedingung wissenschaftlicher Arbeit war, nicht verstanden werden konnte. Nichts natürlicher deshalb, als dass Passavant eine Abneigung vor Rumohr's Art die Dinge anzufassen hatte, der er offen oder unter der Hand Ausdruck gab. —

Von Passavant soll nun die Rede sein, dessen ‚Rafael Santi' 1839 herauskam.

Er hat das Buch geschrieben, das, wenn heute Raphael genannt wird, zu gleicher Zeit genannt zu werden pflegt. Passavant zählt in der Vorrede die Arbeiten seiner Vorgänger auf: Rumohr macht den Beschluss. Rumohr, urtheilt Passavant[1]), habe den Erwartungen keineswegs entsprochen, welche die beiden ersten Theile seiner Italiänischen Forschungen erregt hätten. Diese Abschätzung Rumohr's hat etwas Entscheidendes für Passavant selbst. Wir werden sehen, wieweit er zu ihr berechtigt und wieweit er zu ihr befähigt war.

Sein Buch ist heute in Jedermanns Händen und wird in seinen schwachen und starken Seiten durchweg billig

---

[1]) Vorw. XVII. In der französischen Uebertragung ist dies Urtheil später abgekürzt und gemildert, eine Behandlung, die auch Quatremère de Quincy und Andern gegenüber hier eingetreten ist.

beurtheilt. Sein zweiter Theil, die Aufzählung der Werke enthaltend, ist ein Muster- und Meisterwerk Deutscher Arbeit. Es bildet die Grundlage unserer Kenntniss Raphael's und enthält (zumal in der französischen Bearbeitung [1860] in welche die Nachträge des deutschen dritten Theiles [1858] hineingearbeitet worden sind) so viel, dass es sich bei späteren Arbeiten doch nur um Vervollständigung und gelegentliche Correctur dieses Cataloges handeln konnte. Zwar kann derselbe weder complet genannt werden, noch zeigt er sich überall zuverlässig: bedenkt man jedoch die Art und Weise, wie Passavant noch gezwungen war, sich die Kenntniss der Einzelnheiten zu verschaffen welche er zusammengetragen hat, der Mühe gegenüber, mit der in oft ungünstiger Stunde gesehen, oft flüchtig und ungenügend geprüft, oft sogar der Zugang kaum erzwungen werden konnte, so ist was er zu Stande brachte bewunderungswürdig. Passavant's Name ist für unsere Generation mit dem Raphael's verknüpft und es fällt ein Schimmer von dessen Ruhme auf seine Persönlichkeit.

Anders jedoch urtheilen wir vom ersten Theile des Buches, welcher die Lebensbeschreibung enthält.

Die Nazarenische Schule war es, deren Anschauungen Passavant gebildet hatten. Raphael ist ihm der übermächtige, ideale Geist, in einen Körper gebannt, der immer zu zerbrechen droht, bis er wirklich der Last des innewohnenden Genius gleichsam erliegt. Eine kränkliche Reinheit seines Characters wird als Grundton festgehalten. Ähnlich die Behandlung der historischen Umgebung. Giulio der Zweite wird als Sittenverbesserer in Rom und Leo der Zehnte im gleichen Lichte hingestellt. Überall wimmelt es von vortrefflichen Menschen. Beängstigend wie der Dunst von Räucherwerk und Kerzen weht an manchen Stellen ein bedrängender Geist aus den Blättern des Buches uns an. Die ersten Zeiten in Urbino, in Perugia und Florenz sind für Passavant die

eigentliche Blüthezeit seines ewig jünglingshaften Meisters, um den eine Atmosphäre von Innigkeit, Liebe, Freundschaft und übertriebnem edlen Gefühle so dicht sich verbreitet, dass man die Umrisse der Gestalt verliert. So wird denn auch Passavant's Ansicht begreiflich, es komme von neueren Künstlern Overbeck Raphael am nächsten[1]), der es allerdings in der Nachahmung der Vorrömischen Manier Raphael's am weitesten gebracht hatte, dessen Schwächlichkeit aber niemals über die Aneignung gewisser einzelner Formen des grossen Meisters hinauskam. Passavant kam als der, der nach so viel Jahren noch einmal die letzten Consequenzen der Sternbaldischen Ideen zu ziehen versuchte.

Diese Vorliebe für Raphael's Jugendzeiten und Jugendarbeiten, wie überhaupt für das ‚rein, volksmässig Ideale', lag sosehr in der Zeit jedoch, der Passavant's Jugendzeit noch angehörte, dass ihr sogar Rumohr sich nicht hatte entziehen können. Rumohr entdeckte die ‚Umbrische Schule', in der Raphael's erste Anfänge wurzelten, die gleichsam die natürliche Äusserung einer malerisch begabten Provinz war. Seine Lieblingsuntersuchungen galten den diesem Boden entsprossenen Jugendgenossen Raphael's, deren sämmtliche Werke eine Art Gesammtheit bilden, innerhalb deren nur langgeübtes, zur grössten Feinheit zugespitztes Tasten und Fühlen die Unterschiede erkennen lässt.

Passavant kamen diese Vorarbeiten wohl zu Gute, die zu verfolgen er jedoch sich keine Mühe zu geben brauchte, denn eine andere Arbeit, brauchbarer, bequemer und reichlichere Ausbeute gewährend, war zugleich mit Rumohr's Buch in Italien herausgekommen. Passavant führt sie bei Aufzählung des von ihm benutzten Materiales in seiner Vorrede an: Pungileoni's Elogio storico di Raffaello als Abschluss der Raphael's Vater geweihten Studien. Und

---

[1]) I. 562.

hier trifft ihn der Vorwurf, den Umfang seiner Verpflichtung nicht genügend angegeben zu haben. Er benutzt Pungileoni's Gedanken und Conjecturen unbekümmert. Die Stellen, an denen er ihn anführt, sind mehr gleichgültiger Natur.

Passavant ist auch übrigens unzuverlässig in der Angabe seiner Quellen. Man sollte denken, er sei im Stande gewesen, Raphael's angeblichen Bericht über die Ausgrabungen und die Untersuchung der antiken Gebäude an Leo X selbst aus dem Italiänischen zu übertragen: er giebt nichts als eine durch leichte Wortverstellungen veränderte Copie der Übersetzung von Platner [1]). Seine Kenntniss des Italiänischen zeigt sich als mangelhaft. Passavant hat so viel geleistet, auch ausserhalb seiner auf Raphael bezüglichen Studien, dass es heute kein Missverständniss mehr erregen kann, wenn wir diejenigen Zweige seiner Thätigkeit, welche unnütz und fruchtlos waren, einfach bei Seite werfen. Wo er die Eigenschaften eines ächten oder unächten Werkes Raphael's erörtert, ist er verständlich und von Gewicht; sobald es sich um die Person seines Helden handelt, verliert er sein Urtheil. Man lese den von Overbeck an Veit geschriebenen, I, 562 von Passavant abgedruckten Bericht über die Auffindung des Gerippes Raphael's in Sta Maria Rotonda. Er schreibt wie über die Aufdeckung der Gebeine eines Heiligen. Passavant's ganze Erzählung ist aus dieser Gesinnung heraus geschrieben.

Wie dem nun sei: sein Buch wurde von Kennern und Nichtkennern mit Begeisterung aufgenommen [2]). Goethe war lange Jahre todt als es erschien, und die Schärfe der sich einst gegenüberstehenden Ansichten war verschwunden oder abgeschliffen. Passavant redete zu einer neuen Generation.

---

[1]) Beschr. d. St. I, 266. Passavant's Änderungen sind so unnöthig und so auffällig, dass das Verhältniss klar vorliegt. Der italiänische Text ist derart, dass an zufällige Ähnlichkeit hier nicht gedacht werden kann.
[2]) Siehe Schorn's Urtheil.

Digitized by Google

Der erste Theil entzückte diejenigen, welchen so zum erstenmale ein scheinbares Bild des grossen Raphael geboten ward, während sie vom zweiten nichts verstanden; der zweite Theil legte denen dankbares Schweigen auf, welche die geleistete Arbeit zu würdigen wussten, mochte ihnen der erste noch so sehr missfallen. Die französische Übersetzung hat dem Buche heute schliesslich einen Weltruhm bereitet, eine italiänische ist erschienen oder in Vorbereitung. Alles in Allem genommen: Passavant hat mit seiner auf Raphael gerichteten Lebensarbeit grossen Nutzen gestiftet und die Grundlage geschaffen, auf welcher nach ihm weitergearbeitet worden ist.

Die Zeit, wo Passavant's Werk erschien, war die der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm des Vierten. Wir stehen ihr noch zu nahe, als dass sich ein unbefangenes Urtheil über sie bereits hätte bilden können. Ich glaube: heute schon würde was der König für die geistige Arbeit der Nation gethan hat anders erscheinen, wären durch die gewaltige politische Arbeit, die unseren Tagen nachzuholen ist, Kunst und Wissenschaft in Deutschland nicht überhaupt einstweilen dem allgemeinen Interesse ferner und in die zweite Linie gerückt.

Friedrich Wilhelm der Vierte war es zumeist gewesen, der als Kronprinz Bunsen's Bemühungen in Berlin vertreten hatte. In ihm schien der König auf den Thron berufen, der jener, von der Berliner Schule der zwanziger Jahre geträumten Kunstblüthe volles Leben geben sollte. Dome, Residenzen und Museen wurden gebaut, Künstler berufen und beschäftigt, gelehrte Expeditionen ausgesandt. Was Raphael angeht, so wurden jetzt jene Anbetung des Hauses Ancajani, die Madonna di Terranuova, sowie die Teppiche [1]) angekauft

[1]) Leider sind diese kostbaren Stücke, die, was die Erhaltung anlangt, hinter dem Vaticanischen Exemplare nicht zurückstehn, im Berliner Museum

und in Sanssouci der Raphaelsaal unternommen, der sämmtliche Werke des Meisters in Copien vereinigen sollte. Die Herrichtung eines solchen, Raphael völlig geweihten Raumes war eine alte Idee, die jetzt zur Ausführung kam.

Hätte die Natur der Zeiten, in welche die Regierung des Königs fiel, nicht sosehr seinen Neigungen widersprochen, so würde seinen kunsthistorischen Unternehmungen zum Theile nicht der Abschluss gefehlt haben. Wie der Raphaelsaal im Palais hinter Sanssouci mit seinem Inhalte dasteht, enthält er sehr verschiedenartige Elemente. Vieles Hauptsächliche fehlt, geringere Copien hängen neben vortrefflichen, sehr werthvoll aber ist das Ganze als Hülfe des Studiums und als Vorbereitung. Dieser Einfluss zeigte sich sehr bald. Ein allgemeiner Trieb auf wissenschaftliche Behandlung der Modernen Kunstgeschichte entstand in Berlin und fand Nahrung und Beförderung.

Allein Schinkel, dessen künstlerische Anlage der Friedrich Wilhelm des Vierten am meisten verwandt war, wie in überzeugender Weise die Handzeichnungen des Königs erkennen lassen, war todt, Bunsen lebte nicht in Berlin, und das Interesse spaltete sich in soviel Richtungen, dass, mochte man Raphael noch sosehr im Auge haben, eine Fülle durch energisches Eintreten betriebener Kunstliebhabereien neben der Raphael zugewandten sich entfalteten, die ihn, für den Niemand mit eigenen Arbeiten auftrat, zurücktreten liessen. Waagen so wenig als Kugler gingen in ihren Studien von Raphael aus. Des Königs eigentliches Interesse war der Architektur zugewandt und zwar den romanischen Formen derselben, die er in die Baukunst des Tages einzuführen bestrebt war. Ravenna und Byzanz standen ihm näher als Rom, Mosaiken der frühesten christlichen Epoche inter-

---

so aufgestellt, dass der Betrachtende entweder dicht davorgedrängt oder durch zu weiten Zwischenraum von ihnen getrennt ist. Sie gehören in keiner Weise an die Stellen, wo sie sich befinden.

essirten ihn mehr als die Werke der Renaissance. Unwillkürlich neigten sich die wissenschaftlichen Unternehmungen nach dieser Seite hin, während für das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert Niemand sich erwärmte. Und so kann gesagt werden, dass trotz der in Berlin zur Schau getragnen Begeisterung jener Zeit Raphael in Rom, Paris und London höher geschätzt und besser verstanden wurde als bei uns, wo für ihn nach den Zeiten Friedrich Wilhelm des Vierten überhaupt nichts mehr gethan worden ist. Zwar haben in den neuesten Tagen Mandel's und Keller's vorzügliche Stiche Aufsehen erregt und zahlreiche dankbare Käufer gefunden: wissenschaftliche Bewegung ist in keiner Weise durch sie erregt worden.

Vergleichen wir unsere Zeiten und Bestrebungen mit denen Bottari's und der Seinigen hundert Jahre früher, so zeigt sich ein durchdringender Unterschied. Damals alles Interesse anknüpfend an das Vorhandene, an die durch zwei Jahrhunderte seit Raphael fortentwickelte praktische Kunst. Aus ihren Anschauungen heraus suchte man mit einer gewissen Mühe sich herauszuwinden. In unserer Epoche dagegen der Betrieb der Kunstgeschichte gänzlich losgelöst von dem der schaffenden Kunst. Unsere Kunst beruht auf ihren eignen Anfängen: alle Traditionen sind zerstört und aufgehoben. Die bildenden Künstler kümmern sich um Raphael wie um Correggio, Tizian, Rubens und Rembrandt, denen man nichts mehr abzusehen findet, auch wo man sie bewundert. Antike und Raphael suchen wir als freie historische Phänomene in ihrem Wesen zu ergründen und zu geniessen.

Noch aber fehlte es am Besten für das Studium Raphael's. Seine Handzeichnungen lagen so gut wie unzugänglich in den Sammlungen, während man bei den Gemälden auf Stiche oder Copien beschränkt war, welche ein Werk nicht zu reproduciren vermochten als stehe man ihm selber gegenüber. Unter dieser Beschränkung noch arbeitete Passavant.

Niemand durfte daran denken, aus den Handzeichnungen des Meisters das Wachsthum seiner Gemälde klarzulegen.

Mit dem Eintreten der Photographie ward dem ein Ende gemacht. Durch sie ist eine neue, letzte Phase der auf Raphael gerichteten Arbeit herbeigeführt worden.

Die Photographie setzt Jedermann heute in die Lage, Raphael's Werke kennen zu lernen, als besitze man sie sämmtlich als Eigenthümer. Durch sie ist die wahrhaft wissenschaftliche Behandlung, die bei der Antiken Kunst Gypsabgüsse längst vermittelten, für die Moderne Kunst möglich geworden. Andere Ziele als früher können heute gesteckt werden, eine andere Methode der Arbeit mufs gefordert werden. Weder vom Aufenthalte in Rom oder Paris oder Berlin sind diese Studien abhängig, heute schaffen etwas Geld und persönliche Initiative das nöthige Material.

Wenn auch nicht in Deutschland, so ist von einem Deutschen doch das neue Element in dieser Richtung zuerst in Bewegung gesetzt worden. Der Prinz-Gemahl von England war der erste, der die Photographie in dem Sinne für Raphael ausbeutete, dass die von ihm geschaffene Sammlung einen Anblick seiner Thätigkeit gewährte, der alles bisher Erreichbare überbot. In Windsor ward unter seiner Leitung eine Sammlung von Photographien nach, um es kurz zu fassen, jedem Striche angelegt, der von Raphael's Hand existirt. Der von Carl Ruland sodann dafür angefertigte, zum grofsen Nachtheile der betreffenden Studien leider noch immer nicht erschienene Catalog enthält jetzt endlich eine systematische Anordnung sämmtlicher Werke Raphael's, in welcher die Anfänge des späteren Buches liegen, durch welches Passavant's zweiter Band ohne Zweifel einst verdrängt werden wird [1]).

---

[1]) Die Sammlung selber zu benutzen, fehlte mir die Gelegenheit, indessen ist es mir zum grossen Theile gelungen, mich in Besitz der im Cataloge genannten Photographien zu setzen.

Digitized by Google

Auf Raphael's Handzeichnungen kommt es heute in erster Linie an.

Während von den Gemälden nur wenige seine Hand rein erkennen lassen, da bei der besten Erhaltung doch immer die Frage offen bleibt, wieweit Raphael sich fremder Hülfe bediente, liefern die Zeichnungen unverfälscht die Züge seiner Handschrift. Alle diese Blätter liegen jetzt in vollendeten Nachbildungen nebeneinander dem Forscher vor den Blicken. Nun wird es möglich, die Frage zu beantworten, die früher gestellt wurde ohne dass eine Antwort zu geben war: wie die Gemälde dem Gedanken nach entstanden seien. Ihr Verhältniss zu einander, zu Raphael selber und zu den Meistern, unter deren Einflusse er arbeitete, tritt nun hervor. Mit Staunen blicken wir in die wunderbare Werkstätte, die die Natur Raphael als ihrem schöpferischen Genossen gleichsam anvertraute. Aber das nicht allein: eine Controlle der Nachrichten Vasari's von ungeahnter Seite her wird jetzt thunlich: die Werke beginnen ihre eigne Geschichte zu erzählen. Dies vornehmlich war das Ziel meiner Arbeit im vorliegenden Buche.

Bei dieser Lage der Dinge darf ich mir die Mühe sparen, die Arbeiten aufzuzählen, welche in Anlehnung an den ersten Theil Passavant's und absehend von den Handzeichnungen Raphael's in Deutschland seit Passavant zusammengestellt worden sind. Der umfangreiche Artikel in Nagler's Künstler-Lexicon beruht durchaus auf ihm. Die Anmerkungen zu Schorn's guter Übersetzung der Vita di Raffaello (in der grossen Vasariübersetzung) geben nur Passavant's Meinungen wieder. E. Förster's Leben Raphael's (1867) bewegt sich, mag er sich nun ablehnend oder zustimmend verhalten, doch im gleichen Kreise. Herrn von Wolzogen's zu einem Leben Raphael's vereinigte Vorträge sind Lesefrüchte. Der einzige, von dessen Hand eine grosse Arbeit über Raphael möglich gewesen wäre, Jacob Burckhardt, hat sich

diesen Studien leider abgewandt, so dass ich ihm, ausser dem was seine Schriften hier und da enthalten, nur für eine Reihe handschriftlicher Notizen zu danken habe. Ich schweige von einer Anzahl allerneuester Bemühungen, dem ‚grossen Publikum' Raphael näher zu bringen. Nirgends ist der Deutsche so unerträglich, als wenn er Oberflächlichkeit durch einen gewissen Schwung zu verhüllen sucht. Diejenigen Arbeiten, welche nur einzelne Werke Raphael's betreffen, und die zum Theil vortreffliche Untersuchungen geben, lasse ich im Einzelnen hier unangeführt.

An Passavant schliessen sich auch die Bemühungen der neueren italiänischen Arbeit an. Die Vita di Raffaello in Lemonnier's Vasariausgabe giebt in den Noten fast nur seine und seiner Anhänger Meinungen wieder. Vorzügliche Entdeckungen für Raphael's Geschichte hat Campori aus den ferraresischen Archiven veröffentlicht, allein er hat nichts Zusammenfassendes über Raphael geschrieben [1]).

In Frankreich ist die Übersetzung Passavant's mit Noten und Zusätzen von Paul Lacroix herausgekommen. Der erste Band giebt manches anders, nichts besser; das Verzeichniss der Werke dagegen ist vortheilhafter angeordnet, leider (wenn auch nothwendiger Weise) mit neuen Nummern. Für das Citiren entstehen dadurch Unzukömmlichkeiten, besonders deshalb, weil die französische Übersetzung bei uns wenig verbreitet ist.

Um zu zeigen, wie sorglos der französische Herausgeber zu Werke gegangen ist, nur Folgendes. Passavant hatte im dritten Theile [2]) das Sonett des Museum's Fabre [3]) nach einer Abschrift mitgetheilt, welche sofort erkennen liess, dass

[1]) Seiner neuesten Publication: ‚Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi (Modena 1870), die mir zu spät zukam, verdanken wir werthvolle Nachrichten über Giovanni's Stellung als Portraitmaler. [2]) p. 234. [3]) S. hinten S. 380.

der, welcher sie angefertigt hatte, Raphael's Handschrift nicht zu lesen im Stande war. Statt von Paris aus sich nach Montpellier um eine bessere Abschrift zu wenden, druckt Paul Lacroix das Sonett genau so ab, wie er es bei Passavant vorfand.

Man besitzt in Frankreich herrliche Handzeichnungen Raphael's, und es ist unter der Regierung des Kaisers Napoleon viel für deren Publication geschehn. Braun in Dornach, Hof-Photograph des Kaisers, hat durch seine haltbaren Kohlendrucke im grossartigsten Sinne kunstgeschichtliches Material geschaffen. Zwei Schriftsteller von Bedeutung besitzt Frankreich heute, die sich Raphael zugewandt haben: Rio und Gruyer. Beide aber schreiben ausschliesslich im katholischen Sinne. Beide zudem, obgleich der letztere in seinen Madonnen Raphael's [1]) eine breite und mühsame Arbeit lieferte, die von Vergleichung der Handzeichnungen ausgeht, sind unzuverlässig und erzählen ohne solide Unterlage nur auf den Effect los. An demselben Fehler leidet, was Vitet in seinen kunsthistorischen Studien [2]) publicirt hat. Er sucht romanhaft abzurunden. In dem früheren Sinne der soliden Historiker der Restauration und Julimonarchie — ich brauche nur den Grafen Laborde zu nennen — arbeitet auf dem Gebiete der italiänischen Kunst heute Niemand mehr in Frankreich.

Voran, wo es sich um den rationellen Betrieb italiänischer Kunstgeschichte handelt, steht unbestritten England. Dort reiches Material, langjährige Praxis, ausgebreitetes Publikum, Aufmerksamkeit, Verständniss und guter Wille. England ist, nachdem Deutschland so ziemlich zurückgetreten war, der eigentliche Markt für die Raphael betreffende Arbeit geworden.

---

[1]) Les Vierges de Raphael, 3 Theile, 1869. [2]) Études sur l'Histoire de l'Art, 4 vol. Im ersten Bande ein langer Artikel über Raphael in Florenz mit ungerechtfertigten Angriffen auf die Deutsche Kunstcritik sowie mit auffallenden Proben eigner Unkenntniss.

Was ein Mann, der, an der rechten Stelle stehend, die rechten Gedanken hat, für eine Sache zu wirken im Stande sei, zeigt der Erfolg der vom Prinz-Gemahl von England für die Kunstgeschichte auch übrigens begonnenen Unternehmungen. Er hat im allgemeinsten Sinne die auf Geschichte der Kunst gerichteten Studien in England erfrischt, concentrirt, in eine feste Richtung gebracht. Seiner Initiative verdankt, um nur diese eine Institution zu nennen, das Londoner Kensington-Museum sein Dasein, und er war es, der die billige Veröffentlichung der Raphaelischen Cartons und Zeichnungen angeregt hat. Allerdings lagen England in dieser Richtung ernstere Pflichten ob als anderen Ländern, denn nirgends sonst ist ein solcher Reichthum raphaelischer Werke angehäuft; allein wie viel Pflichten dieser Art liessen sich nachweisen, ohne dass sich, fehlt ein Mann der dafür eintritt, nur eine Hand regte! Was ist in Deutschland geschehn, um dem Volke seine eignen grossen Meister näher zu bringen?

Das Kensington-Museum ist das ächte Museum für Moderne Kunstgeschichte. Frei von allem Prunke, nur das Nöthige und Nützliche berücksichtigt, liefert es eine kostbare Hülfe für Beobachtung der europäischen Kunstentwicklung in den letzten Jahrhunderten. Und ferner: billig und fast Jedermann zugänglich, denn die Ausgabe kommt kaum mehr in Betracht, dringen die Photographien der Cartons Raphael's für die Arazzi nun in jedes Haus ein. Improvisirte Ausstellungen bringen von Zeit zu Zeit die in Privatbesitz befindlichen Gemälde der grossen Meister, besonders Raphael's, zusammen und machen sie dem Publikum sichtbar. Gut angelegte Cataloge und eine vernünftige Journalistik erweitern die Wirkung dieser Exhibitionen und nutzen sie für die allgemeine Bildung aus. In England weiss man jetzt, worauf es ankomme. Man hat nicht bloss die Liebe zur Kunst im Auge, als das, dem ein ideales Genüge geschehn müsse: man ist sich bewusst geworden, dass ein Volk nur durch die sorg-

samste Pflege der höchsten geistigen Cultur ein Gegengewicht herzustellen vermöge gegen den die Nationen heute nothwendigerweise völlig durchdringenden Erwerbssinn, der, an sich befreiend und grossartig, ohne dieses erhebende, veredelnde Element der idealen Arbeit verderblich werden würde. Gegenüber der dämonischen Intensivität, mit der diejenigen, welche heute ein Interesse dabei haben, den grossen Massen die Entbehrlichkeit aller höheren, einzig und allein doch Freiheit gewährenden Cultur einschärfen, müssen Kunst und Wissenschaft jetzt neue Dienste leisten.

Nicht so hoch als sie in ihrem praktischen Verhalten dastehen, erscheinen die Engländer in ihrer litterarischen Arbeit. Es ist ihnen eine gewisse Abneigung gegen ideale Construction der Thatsachen eigen. Sie begnügen sich gern bei genaueste Feststellung des Vorliegenden und vermeiden es, persönliche Anschauung in diese Untersuchungen hineinzutragen. Ihr Verhalten Raphael gegenüber liefert eine deutliche Probe dafür.

Die Richardson waren wohl die ersten unter den neueren Critikern, welche Raphael richtig taxirten. Niemals aber erheben sie sich zu begeisterter Anschauung seiner gesammten Persönlichkeit. Sie stellen ihn Michelangelo gerecht gegenüber; innerhalb seiner Zeit aber wissen sie ihn nicht zu placiren. Sir Josua Reynolds — der selbst freilich ein innerhalb der Entwicklung des vorigen Jahrhunderts arbeitender Maler war — spricht sich mit einer objectiven Zurückhaltung über Raphael aus [1]), die wir erst dann nicht für absichtliche Kühle nehmen, wenn wir Reynolds' übrige Urtheile über die grossen Künstler damit vergleichen. Raphael, sagt er, habe sich bis zu seinem Tode zu vervollkommnen gesucht, es trotzdem jedoch nicht dahin gebracht, Nachahmer zu finden. Niemals habe er die Trockenheit und Kleinlichkeit der Auffassung, die sein Erbtheil von Perugino her ge-

[1]) Hinter Duppa's Life of Raffaello abgedruckt.

wesen, ganz und gar überwunden. Was die Farbe anlangt, habe er Correggio nicht von ferne erreicht. Wo er in Öl gemalt, scheine seine Hand den Pinsel krampfhaft umklammert zu halten, dass Geist und Leichtigkeit dabei zu Schaden kämen. Ja, nicht einmal die Correctheit der Form habe er auf seinen Staffeleigemälden gewahrt, welche wir auf seinen Fresken bewunderten. Diese und ähnliche Vorwürfe spricht Reynolds rücksichtslos aus, wie er eben so rücksichtslos Raphael's Vorzüge daneben hervorhebt.

Meistens wird Duppa's Leben Raphael's genannt (1816) wenn von englischen Arbeiten über ihn die Rede ist. Duppa referirt trocken nach Vasari. Am vernünftigsten finde ich über Raphael geurtheilt, die allerneueste Litteratur ausgenommen, in Roscoe's Leben des Lorenzo dei Medici. Roscoe weiht Raphael einen längeren Excurs. Hier begegnen wir eingehendem Verständniss der Werke und Vertrautheit mit der früheren Litteratur; über jene objective Kühle kommt aber auch dieser Bewunderer und Kenner des Cinquecento nicht hinaus. Wie für den Staatsmann auch der grösste Bürger seines Landes doch nur ein Stein neben Millionen anderer Steine ist, von denen jeder an seiner Stelle gleich nothwendig und gleichberechtigt, jeder aber auch gleich entbehrlich erscheint und wenn es die colossalsten Blöcke wären, so erhebt sich vor dem Blicke des Engländers der Einzelne niemals zu der Höhe, dass neben ihm die Anderen für den Moment ganz zurückträten. Zur historischen Würdigung solcher Männer scheint dem Deutschen Geist allein Hingebung genug verliehen zu sein. Die begeisterte Klarheit, mit der Goethe, dem im Ganzen doch nur Wenig von Raphael vor Augen stand, über ihn gesprochen hat, lässt immer noch Alles hinter sich, was Andere gesagt haben. Merkwürdig ist, dass Raphael für Lord Byron kaum existirte. Weder in den Briefen noch den Gedichten bin ich, zufälliges Erwähnen abgerechnet, Raphael's Namen bei ihm begegnet.

Die englische Litteratur ist reich an kleineren Arbeiten über Raphael, besonders Journalartikeln. Ein vortreffliches Hülfsmittel ist der von dem Committee of Council on Education (einstweilen nur im Probedruck) veröffentlichte Generalcatalog aller über Kunst handelnden Bücher, worin der Artikel ‚Raphael' eine ausgebreitete Übersicht der betreffenden Litteratur gewährt. Sehr werthvoll ist J. C. Robinson's Catalog der Oxforder Handzeichnungen (Oxford, 1870), der an die einzelnen Blätter eingehende Beobachtungen und Notizen anknüpft. Robinson hat die Sammlung neu geordnet und in der Einleitung eine Geschichte ihres allmähligen Wachsthumes gegeben [1]).

Das beste und bedeutendste Werk, das die englische und überhaupt die heutige Litteratur über Italiänische Kunst aufzuweisen hat: Crowe und Cavalcaselle's fünf Bände der History of Painting in Italy, enthält Raphael's Leben noch nicht, giebt jedoch für Perugino und die übrigen Maler, deren Thätigkeit mit Raphael's Jugendarbeit eng verknüpft ist, eine vorzügliche Zusammenstellung aller irgend erreichbaren Kenntniss. Die Übersetzung von Max Jordan bürgert es nun auch bei uns ein. —

Arbeiten auf dem Gebiete der Neueren Kunstgeschichte haben in Deutschland heute das eigene Schicksal, dass sie an keine fest auszusprechende Addresse mehr gerichtet sind. Das ältere Publikum, an das Passavant sich noch wenden durfte, ist beinahe ausgestorben und ein neues wird sich erst

[1]) Leider kam mir das Buch erst zu, als das meinige mitten im Drucke war, so dass ich nur nachträglich noch auf seine Nummern verweisen konnte. Der von mir durchgängig angeführte Catalog einer Auswahl der Oxforder Sammlung in kleinen Stichen von Joseph Fisher (Facsimiles of Originalstudies by Raffaelle. London, 1865.) enthält keine Notizen von Belang. Das darin als Überschrift des Textes gegebene Facsimile des Namens ‚Rafaello Sancio' ist nicht Raphael's Handschrift. Raphael schrieb sich stets mit ‚ph'.

bilden müssen. Allmählig beginnen nun die Universitäten die Moderne Kunstgeschichte als berechtigte Disciplin anzuerkennen. Während früher durch die Tradition des ‚gebildeten Publikums' den jungen Leuten ein bestimmter Schatz humanistischer Gesichtspunkte von Haus aus mitgegeben wurde, verlangt die heutige Zeit, welche diese Mitgabe von Seiten der Familie nur noch in seltenen Fällen erwarten darf, das Eingreifen der öffentlichen Anstalten in dieser Richtung. Das Interesse für Kunst und Litteratur erfüllt nicht mehr wie früher die Atmosphäre des Deutschen Lebens. Zwar fühlt man, dass hier etwas verloren gehen könne, und denkt darauf, wie das zu verhindern sei. Während man sich jedoch zu entschliessen zauderte, ist bereits viel verloren gegangen, so dass heutigen Arbeitern schon die Aufgabe erwächst, neu errichten zu müssen, was sich, früher bedacht, einfach hätte conserviren lassen. Mit Italiänischer Kunst, besonders mit Raphael, beschäftigen sich in ernst eingehender Weise nur sehr Wenige noch in Deutschland.

Worauf es heute ankommt, ist, wie sich von selbst verstehen sollte, Beschaffung ausreichenden Materials. Ohne diese Grundlage lässt sich nicht arbeiten. Mangel in dieser Beziehung, dem sich zuweilen nicht abhelfen liess, war mir empfindlich. Unsere Sammlungen, (denen für Photographien keine Mittel ausgesetzt sind) gewährten nur unvollkommene Hülfe, die Mittel eines Privatmannes sind beschränkt: ohne Ruland's Beistand, den ich nicht dankbar genug anerkennen kann, sowie ohne die langjährige, erprobte Bereitwilligkeit der Herren Amsler und Ruthardt hier, die fern von jedem kaufmännischen Interesse mit ununterbrochener Willigkeit mir gegeben und beschafft haben was ihnen irgend erreichbar war, hätte ich nicht arbeiten können.

Sammlungen für die grossen Meister können heute mit Leichtigkeit angelegt werden. Der Prinz-Gemahl von England musste sich mühsam seine Raphael-Blätter durch ganz

Europa sammeln lassen: heute bedürfte es fast nur noch der Gewährung mässiger pecuniärer Mittel, um bei weitem mehr zu erreichen. Nicht nur für Raphael, sondern für Michelangelo, Dürer, Tizian, Rubens, Rembrandt und einige andere Meister ersten Ranges sind Photographien bereits vorhanden, Fehlendes kann leicht nachgearbeitet werden: man braucht die Blätter nur herbeizuschaffen und zusammenzustellen. Mit Raphael könnte begonnen werden. Und nicht nur für Berlin, sondern für sämmtliche Universitäten müssen solche Sammlungen gefordert werden, die für die Moderne Kunst durchaus den Sammlungen der Gypsabgüsse zum Studium der Antiken entsprechend sind. Ohne ihre Hülfe kann weder gelehrt noch verstanden werden [1]).

Besitzen wir erst an festen Stellen diese Unterlage der Arbeit, ruht die Aufgabe, sie zu benutzen, in sicheren Händen und wird diese Arbeit eine Zeitlang gedauert haben, so kann auch für Raphael bei uns das Verständniss wieder sich bilden, an dessen Stelle heute nur, an unzähligen Stellen allerdings, eine durch Stiche oder ähnlichen Besitz hervorgerufene oder genährte unklare Verehrung herrscht. Der Gewinn, Raphael's Werke im Zusammenhange als die Äusserung eines der grössten Künstler zu begreifen welchen die Menschheit producirt hat, wird dann ein grosser sein.

Diejenigen schweigen heute längst schon, welche die Florentiner Jugendtage und ihre Werke als die einzige Blüthezeit Raphael's gelten liessen: Raphael hat in Deutschland aufgehört, das Parteigefühl zu reizen. In England hatte diese Richtung als letztes Lebenszeichen, die nun auch vor-

---

[1]) Ich habe mich über die Geschichte der Italiänischen Malerei als Universitätsstudium in den Preuss. Jahrbüchern, Band XXV, in einem Aufsatze ausgesprochen, der dazu bestimmt war, die Vorrede dieses Buches zu bilden, welche ich vorläufig so mittheilte. Da inzwischen jedoch bei der verzögerten Herausgabe der Arbeit Vieles zusammengekommen ist, das der Vorrede eine andere Gestalt giebt, so lasse ich jene früheren Ausführungen fort, indem ich jedoch auf sie verweise.

Digitized by Google

übergegangene Malersecte der ‚Praeraphaeliten' geschaffen, denen Raphael's Jugend sogar bereits etwas wie Verfall war, eine blosse Mode. In Frankreich dagegen wird Raphael im clericalen Sinne noch üppig ausgebeutet. Uns kommt es darauf an, ihn harmonisch dem grossen Gefüge der Menschheitsentwicklung einzuordnen.

Möge mein Versuch in diesem Sinne als ein fördernder Beitrag zur allgemeinen Arbeit anerkannt werden. Der gute Wille wenigstens hat nicht gefehlt. Wieviel sonst gefehlt habe, darüber bin ich mir freilich nicht unklar gewesen.

Berlin, im März 1872.

H. G.

Digitized by Google

VITA
DI RAFFAELLO DA URBINO
PITTORE E ARCHITETTO
SCRITTA DA GIORGIO VASARI.

I. 1. Quanto largo e benigno si dimostri talora il cielo nell'accumulare in una persona sola le infinite ricchezze de' suoi tesori e tutte quelle grazie e più rari doni che in lungo spazio di tempo suol compartire fra molti individui, chiaramente potè vedersi nel non meno eccellente che grazioso Raffael Sanzio da Urbino. 2. Il quale fu dalla natura dotato di tutta quella modestia e bontà che suole alcuna volta vedersi in coloro che più degli altri hanno a una certa umanità di natura gentile aggiunto un ornamento bellissimo d'una graziata affabilità, che sempre suol mostrarsi dolce e piacevole con ogni sorte di persone e in qualunque maniera di cose. 3. Di costui fece dono al mondo la natura, quando, vinta dall'arte per mano di Michelangelo Buonarroti, volle in Raffaello esser vinta dall'arte e dai costumi insieme. 4. E nel vero, poichè la maggior parte degli artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza, che oltre all'averli fatti astratti e fantastichi, era stata cagione che molte volte si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro de' vizi, che la chiarezza e splendore di quelle virtù che fanno gli uomini im-

mortali; fu ben ragione che per contrario in Raffaello facesse chiaramente risplendere tutte le più rare virtù dell'animo accompagnate da tanta grazia, studio, bellezza, modestia e ottimi costumi, quanti sarebbero bastati a ricoprire ogni vizio quantunque brutto e ogni macchia ancorchè grandissima. 5. Laonde si può dire sicuramente, che coloro che sono possessori di tante rare doti, quante si videro in Raffaello da Urbino, siano non uomini semplicemente, ma, se è così lecito dire, Dei mortali e che coloro che nei ricordi della fama lasciano quaggiù fra noi mediante le opere loro onorato nome, possono anco sperare d'avere a godere in cielo condegno guiderdone alle fatiche e meriti loro.

II. 1. Nacque adunque Raffaello in Urbino, città notissima in Italia, l'anno 1483 in venerdì santo a ore tre di notte, d'un Giovanni de' Santi, pittore non molto eccellente, ma sì bene uomo di buono ingegno e atto a indirizzare i figliuoli per quella buona via che a lui per mala fortuna sua non era stata mostra nella sua gioventù. 2. E perchè sapeva Giovanni, quanto importi allevare i figliuoli non col latte delle balie, ma delle proprie madri, nato che gli fu Raffaello, al quale così pose nome al battesimo con buono augurio, volle, non avendo altri figliuoli, come non ebbe anco poi, che la propria madre lo allattasse, e che piuttosto ne' teneri anni apparasse in casa i costumi paterni, che per le case de' villani e plebei uomini men gentili o rozzi costumi e creanze. 3. E cresciuto che fu, cominciò a esercitarlo nella pittura, vedendolo a cotal arte molto inclinato e di bellissimo ingegno; onde non passarono molti anni, che Raffaello ancor fanciullo gli fu di grande aiuto in molte opere che Giovanni fece nello stato d'Urbino. 4. In ultimo, conoscendo questo buono e amorevole padre, che poco poteva appresso di se acquistare il figliuolo, si dispose di porlo con Pietro Perugino, il quale, secondochè gli veniva detto, teneva in quel tempo fra i pittori il primo luogo; perchè andato a Perugia, non vi trovando

Pietro, si mise, per più comodamente poterlo aspettare, a lavorare in San Francesco alcune cose. 5. Ma tornato Pietro da Roma, Giovanni, che persona costumata era e gentile, fece seco amicizia, e quando tempo gli parve, col più acconcio modo che seppe, gli disse il desiderio suo. 6. E così Pietro, che era cortese molto e amator de' begl'ingegni, accettò Raffaello; onde Giovanni, andatosene tutto lieto a Urbino e preso il putto, non senza molte lagrime della madre, che teneramente l'amava, lo menò a Perugia; laddove Pietro, veduto la maniera del disegnare di Raffaello e le belle maniere e costumi, ne fe' quel giudizio che poi il tempo dimostrò verissimo cogli effetti.

III. 1. È cosa notabilissima che, studiando Raffaello la maniera di Pietro, la imitò così appunto e in tutte le cose, che i suoi ritratti non si conoscevano dagli originali del maestro, e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere, come apertamente dimostrano ancora in San Francesco di Perugia alcune figure che egli vi lavorò in una tavola a olio per madonna Maddalena degli Oddi. 2. E ciò sono una Nostra Donna assunta in cielo e Gesù Cristo, che la corona, e di sotto, intorno al sepolcro sono i dodici Apostoli, che contemplano la gloria celeste; e a piè della tavola, in una predella di figure piccole spartite in tre storie, è la Nostra Donna, annunziata dall'Angelo, quando i Magi adorano Cristo, e quando nel tempio è in braccio a Simeone; la quale opera certo è fatta con estrema diligenza, e chi non avesse in pratica la maniera, crederebbe fermamente che ella fosse di mano di Pietro, laddove ella è senza dubbio di mano di Raffaello. 3. Dopo quest'opera, tornando Pietro per alcuni suoi bisogni a Firenze, Raffaello, partitosi di Perugia, se n'andò con alcuni amici suoi a Città di Castello, dove fece una tavola in Sant'Agostino di quella maniera, e similmente in San Domenico una d'un Crocifisso, la quale, se non vi fosse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma

sì bene di Pietro. 4. In San Francesco ancora della medesima città fece in una tavoletta lo Sposalizio di Nostra Donna, nel quale espressamente si conosce l'augumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro. 5. In quest'opera è tirato un tempio in prospettiva con tanto amore, che è cosa mirabile a vedere le difficoltà che egli in tale esercizio andava cercando.

IV. 1. In questo mentre, avendo egli acquistato fama grandissima nel seguito di quella maniera, era stato allogato da Pio II pontefice la libreria del duomo di Siena al Pinturicchio, il quale, essendo amico di Raffaello e conoscendolo ottimo disegnatore, lo condusse a Siena, dove Raffaello gli fece alcuni dei disegni e cartoni di quell'opera; e la cagione che egli non continuò, fu che, essendo in Siena da alcuni pittori con grandissime lodi celebrato il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del Papa in Firenze d'un gruppo di cavalli bellissimo per farlo nella sala del palazzo, e similmente alcuni nudi fatti a concorrenza di Lionardo da Michelangelo Buonarroti molto migliori, venne in tanto desiderio Raffaello per l'amore che portò sempre all'eccellenza dell'arte, che, messo da parte quell'opera e ogni utile e comodo suo, se ne venne a Firenze. 2. Dove arrivato, perchè non gli piacque meno la città che quelle opere, le quali gli parvero divine, deliberò di abitare in essa per alcun tempo. 3. E così fatta amicizia con alcuni giovani pittori, fra' quali furono Ridolfo Ghirlandaio, Aristotile San Gallo e altri, fu nella città molto onorato, e particolarmente da Taddeo Taddei, il quale lo volle sempre in casa sua e alla sua tavola, come quegli che amò sempre tutti gli uomini inclinati alla virtù. 4. E Raffaello, che era la gentilezza stessa, per non esser vinto di cortesia, gli fece due quadri, che tengono della maniera prima di Pietro e dell'altra, che poi studiando apprese molto migliore, come si dirà. 5. I quali quadri sono ancora in casa degli eredi del detto Taddeo. 6. Ebbe anco Raffaello

Digitized by Google

amicizia grandissima con Lorenzo Nasi, al quale, avendo preso donna in que' giorni, dipinse un quadro, nel quale fece fra le gambe alla Nostra Donna un Putto, al quale un San Giovannino tutto lieto porge un uccello con molta festa e piacere dell'uno e dell'altro. 7. È nell'attitudine d'ambedue una certa semplicità puerile e tutta amorevole, oltrechè sono tanto ben coloriti e con tanta diligenza condotti, che piuttosto paiono di carne viva che lavorati di colori e di disegno, e parimente la Nostra Donna, che ha un'aria veramente piena di grazia e di divinità, e in somma il piano, i paesi e tutto il resto dell'opera è bellissimo. 8. Il quale quadro fu da Lorenzo Nasi tenuto con grandissima venerazione, mentrechè visse, così per memoria di Raffaello statogli amicissimo, come per la dignità ed eccellenza dell'opera. 9. Ma capitò poi male quest'opera l'anno 1548 a dì VIIII d'agosto, quando la casa di Lorenzo insieme con quelle ornatissime e belle degli eredi di Marco del Nero per uno smottamento del monte di San Giorgio rovinarono insieme con altre case vicine. 10. Nondimeno, ritrovati i pezzi d'essa fra i calcinacci della rovina, furono da Battista, figliuolo d'esso Lorenzo, amorevolissimo dell'arte, fatti rimettere insieme in quel miglior modo che si potette.

V. 1. Dopo queste opere fu forzato Raffaello a partirsi di Firenze e andare a Urbino, per aver là, essendo la madre e Giovanni suo padre morti, tutte le sue cose in abbandono. 2. Mentrechè dunque dimorò in Urbino, fece per Guidubaldo da Montefeltro, allora capitano de' Fiorentini, due quadri di Nostra Donna piccoli, ma bellissimi e della seconda maniera. 3. I quali sono oggi appresso l'illustrissimo ed eccellentissimo Guidubaldo duca d'Urbino. 4. Fece al medesimo un quadretto d'un Cristo, che ora nell'orto, e lontani alquanto i tre Apostoli, che dormono. 5. La qual pittura è tanto finita, che un minio non può essere nè migliore nè altrimenti. 6. Questa, essendo stata gran tempo appresso Francesco

Digitized by Google

Maria duca d' Urbino, fu poi dall'illustrissima signora Leonora sua consorte donata a don Paolo Giustiniano e don Pietro Quirini Veneziani e romiti del sacro eremo di Camaldoli; e da loro fu poi, come reliquia e cosa rarissima e in somma di mano di Raffaello da Urbino, e per memoria di quell'illustrissima signora, posta nella camera del maggiore di detto eremo, dove è tenuta in quella venerazione ch'ella merita.

VI. 1. Dopo queste opere e avere accomodate le cose sue, ritornò Raffaello a Perugia, dove fece nella chiesa de' frati de' Servi in una tavola alla cappella degli Ansidei una Nostra Donna, San Giovanni Battista e San Nicola. 2. E in San Severo della medesima città, piccol monasterio dell'ordine di Camaldoli, alla cappella della Nostra Donna, fece in fresco un Cristo in gloria, un Dio Padre con alcuni Angeli attorno e sei Santi a sedere, cioè tre per banda, San Benedetto, San Romualdo, San Lorenzo, San Girolamo, San Mauro e San Placido; e in quest'opera, la quale per cosa in fresco fu allora tenuta molto bella, scrisse il nome suo in lettere grandi e molto bene apparenti. 3. Gli fu anco fatto dipingere nella medesima città dalle donne di Sant'Antonio da Padova in una tavola la Nostra Donna e in grembo a quella, siccome piacque a quelle semplici e venerande donne, Gesù Cristo vestito, e dai lati di essa Madonna San Pietro, San Paolo, Santa Cecilia e Santa Caterina. 4. Alle quali due sante vergini fece le più belle e dolci arie di teste e le più varie acconciature di capo (il che fu cosa rara in que' tempi) che si possano vedere. 5. E sopra questa tavola in un mezzo tondo dipinse un Dio Padre bellissimo, e nella predella dell'altare tre storie di figure piccole, Cristo, quando fa orazione nell'orto, quando porta la croce, dove sono bellissime movenze di soldati che lo strascinano, e quando è morto in grembo alla madre. 6. Opera certo mirabile, devota e tenuta da quelle donne in gran venerazione e da tutti i pittori molto

Digitized by Google

lodata. 7. Nè tacerò che si conobbe, poichè fu stato a Firenze, che egli variò e abbellì tanto la maniera, mediante l'aver vedute molte cose e di mano di maestri eccellenti, che ella non aveva che fare alcuna cosa con quella prima, se non come fossero di mano di diversi e più e meno eccellenti nella pittura. 8. Prima che partisse di Perugia, lo pregò madonna Atalanta Baglioni, che egli volesse farle per la sua cappella nella chiesa di San Francesco una tavola; ma perchè egli non potè servirla allora, le promise che, tornato che fosse da Firenze, dove allora per suoi bisogni era forzato d'andare, non le mancherebbe. 9. E così venuto a Firenze, dove attese con incredibile fatica agli studi dell'arte, fece il cartone per la detta cappella con animo d'andare, come fece, quanto prima gli venisse in acconcio, a metterlo in opera.

VII. 1. Dimorando adunque in Firenze, Angelo Doni, il quale, quanto era assegnato nelle altre cose, tanto spendeva volentieri, ma con più risparmio che poteva, nelle cose di pittura e di scultura, delle quali si dilettava molto, gli fece fare il ritratto di se e della sua donna in quella maniera che si veggono appresso Giovanbattista suo figliuolo, nella casa che detto Angelo edificò bella e comodissima in Firenze nel corso de' Tintori appresso al canto degli Alberti. 2. Fece anco a Domenico Canigiani in un quadro la Nostra Donna col putto Gesù, che fa festa a un San Giovannino portogli da Santa Elisabetta, che, mentre lo sostiene, con prontezza vivissima guarda un San Giuseppe, il quale, standosi appoggiato con ambe le mani a un bastone, china la testa verso quella vecchia, quasi maravigliandosi e lodandone la grandezza di Dio, che così attempata avesse un sì picciol figliuolo. 3. E tutti pare che stupiscano del vedere, con quanto senno in quella età sì tenera i due cugini, l'uno riverente all'altro, si fanno festa; senzachè ogni colpo di colore nelle teste, nelle mani e ne' piedi sono anzi pennellate di carne che tinta di maestro che faccia quell'arte. 4. Questa nobilissima pittura è oggi ap-

Digitized by Google

presso gli eredi del detto Domenico Canigiani, che la tengono in quella stima che merita un'opera di Raffaello da Urbino. 5. Studiò questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Masaccio, e quelle che vide nei lavori di Lionardo e di Michelangelo, lo fecero attendere maggiormente agli studi e per conseguenza acquistarne miglioramento straordinario all'arte e alla sua maniera. 6. Ebbe oltre gli altri, mentre stette Raffaello in Firenze, stretta dimestichezza con fra Bartolomeo di San Marco, piacendogli molto, e cercando assai d'imitare il suo colorire; e all'incontro insegnò a quel buon padre i modi della prospettiva, alla quale non aveva il frate atteso insino a quel tempo. 7. Ma in sulla maggior frequenza di questa pratica fu richiamato Raffaello a Perugia, dove primieramente in San Francesco finì l'opera della già detta madonna Atalanta Baglioni, della quale aveva fatto, come si è detto, il cartone in Firenze. 8. È in questa divinissima pittura un Cristo morto, portato a sotterrare, condotto con tanta freschezza e siffatto amore, che a vederlo pare fatto pur ora. 9. Imaginossi Raffaello nel componimento di questa opera il dolore che hanno i più stretti e amorevoli parenti nel riporre il corpo d'alcuna più cara persona, nella quale veramente consista il bene, l'onore e l'utile di tutta una famiglia; vi si vede la Nostra Donna venuta meno e le teste di tutte le figure molto graziose nel pianto, e quella particolarmente di San Giovanni, il quale, incrocicchiate le mani, china la testa con una maniera da far commuovere, qual è più duro animo, a pietà. 10. E di vero, chi considera la diligenza, l'amore, l'arte e la grazia di quest' opera, ha gran ragione di maravigliarsi, perchè ella fa stupire chiunque la mira, per l'aria delle figure, per la bellezza de' panni e in somma per una estrema bontà, ch'ella ha in tutte le parti.

VIII. 1. Finito questo lavoro, e tornato a Firenze, gli fu dai Dei, cittadini Fiorentini, allogata una tavola, che andava alla cappella dell'altar loro in Santo Spirito; ed egli la co-

Digitized by

minciò e la bozza a bonissimo termine condusse; e intanto fece un quadro, che si mandò in Siena, il quale nella partita di Raffaello rimase a Ridolfo del Ghirlandaio, perchè egli finisse un panno azzurro che vi mancava. 2. E questo avvenne, perchè Bramante da Urbino, essendo a' servigi di Giulio II, per un poco di parentela che aveva con Raffaello e per essere di un paese medesimo, gli scrisse che aveva operato col Papa, il quale aveva fatto fare certe stanze, ch'egli potrebbe in quelle mostrare il valor suo. 3. Piacque il partito a Raffaello; perchè, lasciate le opere di Firenze e la tavola dei Dei non finita, ma in quel modo che poi la fece porre messer Baldassare da Pescia nella pieve della sua patria dopo la morte di Raffaello, si trasferì a Roma, dove giunto Raffaello trovò che gran parte delle camere di palazzo erano state dipinte e tuttavia si dipingevano da più maestri; e così stavano, come si vedeva, che ve n'era una che da Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotta a buon termine una facciata, e don Pietro della Gatta abbate di San Clemente di Arezzo vi aveva cominciato alcune cose; similmente Bramantino da Milano vi aveva dipinto molte figure, le quali la maggior parte erano ritratti di naturale, che erano tenuti bellissimi.

IX. 1. Laonde Raffaello, nella sua arrivata avendo ricevute molte carezze da papa Giulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia, quando i teologi accordano la filosofia e l'astrologia colla teologia, dove sono ritratti tutti i savi del mondo, che disputano in vari modi. 2. Sonvi in disparte alcuni astrologi, che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia e agli Evangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi, i quali Evangelisti le dichiarano. 3. Fra costoro è un Diogene colla sua tazza a giacere in sulle scalee, figura molto considerata e astratta, che per la sua bellezza e per il suo abito così accaso, è degna d'esser lodata. 4. Similmente vi è Aristotile

Digitized by Google

e Platone, l'uno col Timeo in mano, l'altro coll' Etica, dove intorno gli fa cerchio una grande scuola di filosofi. 5. Nè si può esprimere la bellezza di quegli astrologi e geometri, che disegnano colle seste in sulle tavole moltissime figure e caratteri. 6. Fra i medesimi, nella figura d'un giovane di formosa bellezza, il quale apre le braccia per maraviglia e china la testa, è il ritratto di Federigo II duca di Mantova, che si trovava allora in Roma. 7. Evvi similmente una figura, che chinata a terra con un paio di seste in mano le gira sopra le tavole, la quale dicono essere Bramante architettore, che egli non è men desso che se e' fosse vivo, tanto è ben ritratto. 8. E allato a una figura che volta il didietro e ha una palla del cielo in mano, è il ritratto di Zoroastro, e allato a esso è Raffaello maestro di quest' opera, ritrattosi da se medesimo nello specchio. 9. Questo è una testa giovane e d'aspetto molto modesto accompagnato da una piacevole e buona grazia, colla berretta nera in capo. 10. Nè si può esprimere la bellezza e la bontà che si vede nelle teste e figure degli Evangelisti, a' quali ha fatto nel viso una certa attenzione e accuratezza molto naturale, e massimamente a quelli che scrivono. 11. E così fece dietro ad un San Matteo, mentrechè egli cava di quelle tavole, dove sono le figure e i caratteri, tenutegli da un angelo, e che le distende in su un libro, un vecchio, che, messosi una carta in sul ginocchio, copia tanto quanto San Matteo distende. 12. E mentrechè tsa attento in quel disagio, pare che egli torca le mascelle e la testa, secondochè egli allarga e allunga la penna. 13. E oltre le minuzie delle considerazioni, che son pure assai, vi è il componimento di tutta la storia, che certo è spartito tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un siffatto saggio di se, che fece conoscere che egli voleva fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto.

X. 1. Adornò ancora quest'opera di una prospettiva e di molte figure finite con tanto delicata e dolce maniera,

che fu cagione che papa Giulio facesse buttare a terra tutte le storie degli altri maestri e vecchi e moderni, e che Raffaello solo avesse il vanto di tutte le fatiche che in tali opere fossero state fatte sino a quell'ora. 2. E sebbene l'opera di Giovan Antonio Soddoma da Vercelli, la quale era sopra la storia di Raffaello, si doveva per commissione del Papa gettare per terra, volle nondimeno Raffaello servirsi del partimento di quella e delle grottesche; e dove erano alcuni tondi, che son quattro, fece per ciascuno una figura del significato delle storie di sotto, volte da quella banda dove era la storia. 3. A quella prima, dove egli aveva dipinto la Filosofia e l'Astrologia, Geometria e Poesia, che si accordano colla Teologia, v' è una femmina fatta per la Cognizione delle cose, la quale siede in una sedia, che ha per reggimento da ogni banda una dea Cibele, con quelle tante poppe con che dagli antichi era figurata Diana Polimaste. 4. E la veste sua è di quattro colori figurati per gli elementi; dalla testa in giù v'è il color del fuoco, e sotto la cintura quel dell'aria; dalla natura al ginocchio è il color della terra, e dal resto perfino ai piedi è il colore dell'acqua. 5. E così l'accompagnano alcuni putti veramente bellissimi. 6. In un altro tondo, volto verso la finestra che guarda in Belvedere, è finta la Poesia, la quale è in persona di Polinnia coronata di lauro e tiene un suono antico in una mano e un libro nell' altra e soprapposte le gambe. 7. E con aria e bellezza di viso immortale sta elevata cogli occhi al cielo, accompagnandola due putti, che sono vivaci e pronti, e che insieme con essa fanno vari componimenti, e colle altre. 8. E da questa banda vi fe' poi sopra la già detta finestra il monte di Parnaso. 9. Nell'altro tondo, che è fatto sopra la storia dove i Santi Dottori ordinano la messa, è una Teologia con libri e altre cose attorno, co' medesimi putti, non men bella che le altre. 10. E sopra l'altra finestra, che volta nel cortile, fece nell'altro tondo una Giustizia colle sue bilance e la spada inalberata,

Digitized by Google

coi medesimi putti che alle altre, di somma bellezza, per aver egli nella storia di sotto della faccia fatto, come si dà le leggi civili e le canoniche, come a suo luogo diremo. 11. E così nella volta medesima in sulle cantonate de' peducci di quella, fece quattro storie disegnate e colorite con una gran diligenza, ma di figure di non molta grandezza. 12. In una delle quali verso la Teologia fece il peccar di Adamo, lavorato con leggiadrissima maniera, il mangiare del pomo; e in quella dove è l'Astrologia, vi è ella medesima, che pone le stelle fisse e l'erranti a' luoghi loro. 13. Nell' altra poi del monte di Parnaso è Marsia fatto scorticare a un albero da Apollo; e di verso la storia dove si danno i decretali, è il giudizio di Salomone, quando egli vuol far dividere il fanciullo. 14. Le quali quattro storie sono tutte piene di senso e di affetto e lavorate con disegno bonissimo e di colorito vago e graziato.

XI. 1. Ma finita oramai la volta, cioè il cielo di quella stanza, resta che noi raccontiamo quello che e' fece faccia per faccia a piè delle cose dette di sopra. 2. Nella facciata dunque di verso Belvedere, dov' è il monte Parnaso e il fonte di Elicona, fece intorno a quel monte una selva ombrosissima di lauri, ne' quali si conosce per la loro verdezza quasi il tremolare delle foglie per le aure dolcissime, e nell'aria una infinità di Amori ignudi con bellissime arie di viso, che colgono rami di lauro e ne fanno ghirlande e quelle spargono e gettano per il monte. 3. Nel quale pare che spiri veramente un fiato di divinità nella bellezza delle figure e dalla nobiltà di quella pittura, la quale fa maravigliare, chi intentissimamente la considera, come possa ingegno umano, coll'imperfezione di semplici colori, ridurre coll'eccellenza del disegno le cose di pittura a parere vive, siccome sono anco vivissimi que' poeti che si veggono sparsi per il monte, chi ritti, chi a sedere e chi scrivendo, altri ragionando e altri cantando o favoleggiando insieme, a quattro, a sei, secondochè

gli è parso di scompartirli. 4. Sonvi ritratti di naturale tutti i più famosi e antichi e moderni poeti che furono e che erano fino al suo tempo, i quali furono cavati parte da statue, parte da medaglie e molti da pitture vecchie, e ancora di naturale, mentrechè erano vivi, da lui medesimo. 5. E per cominciarmi da un capo, quivi è Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibullo, Catullo, Properzio e Omero, che cieco, colla testa elevata cantando versi, ha a' piedi uno che gli scrive. 6. Vi sono poi tutte in un gruppo le nove Muse e Apollo, con tanta bellezza d'arie e divinità nelle figure, che grazia e vita spirano ne' fiati loro. 7. Evvi la dotta Safo e il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e l'amoroso Boccaccio, che vivi vivi sono; il Tibaldeo similmente e infiniti altri moderni. 8. La quale storia è fatta con molta grazia e finita con diligenza.

XII. 1. Fece in un' altra parete un cielo con Cristo e la Nostra Donna, San Giovanni Battista, gli Apostoli e gli Evangelisti e Martiri sulle nuvole, con Dio Padre, che sopra tutti manda lo Spirito Santo, e massimamente sopra un numero infinito di Santi, che sotto scrivono la messa e sopra l'ostia, che è sull'altare, disputano. 2. Fra i quali sono i quattro Dottori della Chiesa, che intorno hanno infiniti Santi. 3. Evvi Domenico, Francesco, Tommaso d'Aquino, Bonaventura, Scoto, Niccolò de Lira, Dante, fra Girolamo Savonarola da Ferrara e tutti i teologi cristiani, e infiniti ritratti di naturale. 4. E in aria sono quattro fanciulli che tengono aperti gli evangeli. 5. Delle quali figure non potrèbbe pittore alcuno formar cosa più leggiadra nè di maggior perfezione. 6. Avvengachè nell'aria e in cerchio sono figurati que' Santi a sedere, che nel vero, oltre al parer vivi di colori, scortano di maniera e sfuggono, che non altrimenti farebbero, se fossero di rilievo. 7. Oltrechè sono vestiti diversamente con bellissime pieghe di panni, e le arie delle teste più celesti che umane, come si vede in quella di Cristo, la quale mostra quella cle-

menza e quella pietà che può mostrare agli uomini mortali divinità di cosa dipinta. 8. Conciofossechè Raffaello ebbe questo dono dalla natura, di far le arie sue delle teste dolcissime e graziosissime, come ancora ne fa fede la Nostra Donna, che, messesi le mani al petto, guardando e contemplando il figliuolo, pare che non possa dinegar grazia; senzachè egli riservò un decoro certo bellissimo, mostrando nelle arie de' santi Patriarchi l'antichità, negli Apostoli la semplicità e ne' Martiri la fede. 9. Ma molto più arte e ingegno mostrò ne' santi Dottori cristiani, i quali a sei, a tre, a due disputano per la storia; si vede nelle cere loro una certa curiosità e un affanno nel voler trovare il certo di quel che stanno in dubbio, facendone segno col disputar colle mani e col far certi atti colla persona, con attenzione degli orecchi, coll'increspare delle ciglia e collo stupire in molte diverse maniere, certo variate e proprie; salvo che i quattro Dottori della Chiesa, che illuminati dallo Spirito Santo snodano e risolvono colle scritture sacre tutte le cose degli Evangeli, che sostengono que' putti, che gli hanno in mano volando per l'aria. 10. Fece nell'altra faccia, dov' è l'altra finestra, da una parte Giustiniano, che dà le leggi ai Dottori, che le correggano, e sopra, la Temperanza, la Fortezza e la Prudenza. 11. Dall'altra parte fece il Papa, che dà le decretali canoniche, e in detto Papa ritrasse papa Giulio di naturale, Giovanni cardinale de' Medici assistente, che fu papa Leone, Antonio cardinale di Monte e Alessandro Farnese cardinale, che fu poi papa Paolo III con altri ritratti.

XIII. 1. Restò il Papa di quest'opera molto sodisfatto; e per fargli le spalliere di prezzo, come era la pittura, fece venire da Monte Oliveto di Chiusuri, luogo in quel di Siena, fra Giovanni da Verona, allora gran maestro di commessi di prospettive di legno, il quale vi fece non solo le spalliere attorno, ma ancora usci bellissimi e sederi lavorati in prospettive, i quali appresso al Papa grandissima grazia, premio e onore

Digitized by Google

gli acquistarono. 2. E certo che in tal magisterio mai non fu più nessuno più valente di disegno e d'opera che fra Giovanni, come ne fa fede ancora in Verona sua patria una sagrestia di prospettive di legno bellissima in Santa Maria in Organo, il coro di Monte Oliveto di Chiusuri e quel di San Benedetto di Siena, e ancora la sagrestia di Monte Oliveto di Napoli, e nel luogo medesimo nella cappella di Paolo da Tolosa il coro lavorato dal medesimo. 3. Per il che meritò che dalla religion sua fosse stimato e con grandissimo onor tenuto, nella quale si morì d'età d'anni 68, l'anno 1537. 4. E di costui, come di persona veramente eccellente e rara, ho voluto far menzione, parendomi che così meritasse la sua virtù, la quale fu cagione, come si dirà in altro luogo, di molte opere rare fatte da altri maestri dopo lui. 5. Ma per tornare a Raffaello, crebbero le virtù sue di maniera, ch'e' seguitò per commissione del Papa la camera seconda verso la sala grande. 6. Ed egli, che nome grandissimo aveva acquistato, ritrasse in questo tempo papa Giulio in un quadro a olio, tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse il vivo; la quale opera è oggi in Santa Maria del Popolo, con un quadro di Nostra Donna bellissimo, fatto medesimamente in questo tempo, dentrovi la Natività di Gesù Cristo, dove è la Vergine, che con un velo cuopre il figliuolo, il quale è di tanta bellezza, che nell'aria della testa e per tutte le membra dimostra essere vero figliuolo di Dio. 7. E non manco di quello è bella la testa e il volto di essa Madonna, conoscendosi in lei, oltre la somma bellezza, allegrezza e pietà. 8. Evvi un Giuseppe, che, appoggiando ambe le mani ad una mazza, pensoso in contemplare il Re e la Regina del cielo, sta con un' ammirazione da vecchio santissimo. 9. E ambedue questi quadri si mostrano le feste solenni.

XIV. 1. Aveva acquistato in Roma Raffaello in questi tempi molta fama; e ancorachè egli avesse la maniera gentile,

Digitized by Google

da ognuno tenuta bellissima, e contuttochè egli avesse veduto tante anticaglie in quella città, e che egli studiasse continuamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza e maestà, che e' diede loro da qui avanti. 2. Avvenne adunque in questo tempo, che Michelangelo fece al Papa nella cappella quel romore e paura di che parleremo nella vita sua, onde fu sforzato fuggirsi a Firenze; per il che, avendo Bramante la chiave della cappella, a Raffaello come amico la fece vedere, acciocchè i modi di Michelangelo comprendere potesse. 3. Onde tal vista fu cagione che in Sant' Agostino, sopra la Sant' Anna di Andrea Sansovino, in Roma Raffaello subito rifacesse di nuovo lo Isaia profeta che ci si vede, che di già l'aveva finito. 4. Nella quale opera, per le cose vedute di Michelangelo, migliorò e ingrandì fuor di modo la maniera e diedele più maestà. 5. Perchè, nel veder poi Michelangelo l'opera di Raffaello, pensò che Bramante, com' era vero, gli avesse fatto quel male innanzi per fare utile e nome a Raffaello. 6. Al quale Agostino Chigi Sanese, ricchissimo mercante e di tutti gli uomini virtuosi amicissimo, fece non molto dopo allogazione d'una cappella, e ciò per avergli poco innanzi Raffaello dipinto in una loggia del suo palazzo, oggi detto i Chigi in Trastevere, con dolcissima maniera una Galatea nel mare sopra un carro tirato da due delfini, a cui sono intorno i Tritoni e molti Dei marini. 7. Avendo dunque fatto Raffaello il cartone per la detta cappella, la quale è all'entrata della chiesa di Santa Maria della Pace a man destra, entrando in chiesa per la porta principale, la condusse lavorata in fresco della maniera nuova, alquanto più magnifica e grande che non era la prima. 8. Figurò Raffaello in questa pittura, avantichè la cappella di Michelangelo si discoprisse pubblicamente, avendola nondimeno veduta, alcuni Profeti e Sibille, che nel vero delle sue cose è tenuta la migliore e fra le tante belle bellissima; perchè nelle femmine e nei fanciulli che vi sono, si

vede grandissima vivacità e colorito perfetto. 9. E questa opera lo fe' stimar grandemente vivo e morto, per essere la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua. 10. Poi, stimolato da' prieghi d'un cameriere di papa Giulio, dipinse la tavola dell'altar maggiore di Araceli, nella quale fece una Nostra Donna in aria, con un paese bellissimo, un San Giovanni e un San Francesco e San Girolamo ritratto da cardinale; nella qual Nostra Donna è un'umiltà e modestia veramente da madre di Cristo; e oltrechè il putto con bella attitudine scherza col manto della madre, si conosce nella figura del San Giovanni quella penitenza che suol fare il digiuno, e nella testa si scorge una sincerità d'animo e una prontezza di sicurtà, come in coloro che lontani dal mondo lo sbeffano e nel praticare il pubblico odiano la bugia e dicono la verità. 11. Similmente il San Girolamo ha la testa elevata cogli occhi alla Nostra Donna, tutta contemplativa, ne' quali par che ci accenni tutta quella dottrina e sapienza che egli scrivendo mostrò nelle sue carte, offerendo con ambe le mani il cameriere in atto di raccomandarlo; il qual cameriere nel suo ritratto è non men vivo che si sia dipinto. 12. Nè mancò Raffaello fare il medesimo nella figura di San Francesco, il quale ginocchioni in terra, con un braccio steso e colla testa elevata, guarda in alto la Nostra Donna, ardendo di carità nell'affetto della pittura, la quale nel lineamento e nel colorito mostra che e' si strugga di affezione, pigliando conforto e vita dal mansuetissimo guardo della bellezza di lei e dalla vivezza e bellezza del figliuolo. 13. Fecevi Raffaello un putto ritto in mezzo della tavola sotto la Nostra Donna, che alza la testa verso lei e tiene un'epitaffio, che di bellezza di volto e di corrispondenza della persona non si può fare nè più grazioso nè meglio; oltrechè v'è un paese, che in tutta perfezione è singolare e bellissimo.

XV. 1. Dappoi, continuando le camere di palazzo, fece una storia del Miracolo del Sacramento del Corporale d' Or-

Digitized by Google

vieto o di Bolsena, che eglino sel chiamino. 2. Nella quale storia si vede al prete, mentrechè dice messa, nella testa infocata di rosso la vergogna che egli aveva nel vedere per la sua incredulità fatto liquefar l'ostia in sul corporale, e che spaventato negli occhi e fuor di se, smarrito nel cospetto de' suoi uditori, pare persona irrisoluta. 3. E si conosce nell'attitudine delle mani quasi il tremito e lo spavento che si suole in simili casi avere. 4. Fecevi Raffaello intorno molte varie e diverse figure: alcuni servono alla messa, altri stanno su per una scala ginocchioni, e alterati dalla novità del caso, fanno bellissime attitudini in diversi gesti, esprimendo in molte un affetto di rendersi in colpa, e tanto ne' maschi quanto nelle femmine; fra le quali ve n' ha una che a piè della storia da basso siede in terra, tenendo un putto in collo, la quale, sentendo il ragionamento che mostra un' altra di dirle del caso successo al prete, maravigliosamente si storce, mentrechè ella ascolta ciò con una grazia donnesca molto propria e vivace. 5. Finse dall'altra banda papa Giulio, che ode quella messa, cosa maravigliosissima, dove ritrasse il cardinale di San Giorgio e infiniti; e nel rotto della finestra accomodò una salita di scalee, che la storia mostra intera; anzi pare che, se il vano di quella finestra non vi fosse, quella non sarebbe stata punto bene. 6. Laonde veramente se gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti, di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato e aperto e valente; come mostrò ancora in questo medesimo luogo dirimpetto a questa in una storia, quando San Pietro nelle mani d'Erode in prigione è guardato dagli armati; dove tanta è l'architettura che ha tenuta in tal cosa, e tanta la discrezione nel casamento della prigione, che in vero gli altri, appresso a lui, hanno più di confusione ch' egli nonha di bellezza; avendo egli cercato di continuo figurare le storie, come esse sono scritte, e farvi dentro cose garbate ed eccellenti, come mostra in questa l'orrore della prigione nel veder legato fra

que' due armati colle catene di ferro quel vecchio, il gravissimo sonno nelle guardie, e il lucidissimo splendore dell'Angelo nelle scure tenebre della notte luminosamente far discernere tutte le minuzie della carcere e vivacissimamente risplendere le armi di coloro in modo, che i lustri paiono bruniti più che se fossero verissimi e non dipinti. 7. Nè meno arte e ingegno è nell'atto, quando egli sciolto dalle catene esce fuor di prigione accompagnato dall'Angelo, dove mostra nel viso San Pietro piuttosto d'essere un sogno che visibile; come ancora si vede terrore e spavento in altre guardie, che armate fuor della prigione sentono il romore della porta di ferro, e una sentinella con una torcia in mano desta gli altri, e mentre con quella fa lor lume, riverberano i lumi della torcia in tutte le armi, e dove non percuote quella, serve un lume di luna. 8. La quale invenzione, avendola fatta Raffaello sopra la finestra, viene a esser quella facciata più scura, avvengachè, quando si guarda tal pittura, ti dà il lume nel viso, e contendono tanto bene insieme la luce viva con quella dipinta co' diversi lumi della notte, che ti par veder il fumo della torcia, lo splendor dell'Angelo, colle scure tenebre della notte sì naturali e sì vere, che non diresti mai ch' ella fosse dipinta, avendo espresso tanto propriamente sì difficile imaginazione. 9. Qui si scorgono nelle armi le ombre, gli sbattimenti, i reflessi e le fumosità del calor de' lumi lavorati con ombra sì abbacinata, che in vero si può dire ch' egli fosse il maestro degli altri. 10. E per cosa che contrafaccia la notte più simile di quante la pittura ne fece giammai, questa è la più divina e da tutti tenuta la più rara.*)

XVI. 1. Egli fece ancora in una delle pareti nette il culto divino e l'arca degli Ebrei e il candelabro, e papa

*) So alle Ausgaben. In der Lemonnier's: — altri; e per cosa che contrafaccia la notte, più simile di quante la pittura ne fece giammai. Questa etc.

Digitized by Google

Giulio, che caccia l'Avarizia dalla Chiesa, storia di bellezza e di bontà simile alla notte detta di sopra 2. Nella quale storia si veggono alcuni ritratti di palafrenieri che vivevano allora, i quali in sulla sedia portano papa Giulio veramente vivissimo. 3. Al quale mentrechè alcuni popoli e femmine fanno luogo, perchè e' passi, si vede la furia d'un armato a cavallo, il quale, accompagnato da due a piè, con attitudine ferocissima urta e percuote il superbissimo Eliodoro, che per comandamento d'Antioco vuole spogliare il tempio di tutti i depositi delle vedove e de' pupilli; e già si vede lo sgombro delle robe e i tesori, che andavano via, ma per la paura del nuovo accidente d'Eliodoro, abbattuto e percosso aspramente dai tre predetti, che, per esser ciò visione, da lui solamente sono veduti e sentiti, si veggono tutti traboccare e versare per terra, cadendo chi li portava, per un subito orrore e spavento, che era nato in tutte le genti di Eliodoro. 4. E appartato da questi si vede il santissimo Onia pontefice pontificalmente vestito, colle mani e cogli occhi al cielo, ferventissimamente orare, afflitto per la compassione de' poverelli che quivi perdevano le cose loro, e allegro per quel soccorso che dal cielo sente sopravvenuto. 5. Veggonsi oltre ciò, per bel capriccio di Raffaello molti, saliti sopra i zoccoli del basamento e abbracciatisi alle colonne, con attitudini disagiatissime stare a vedere, e un popolo tutto attonito in diverse e varie maniere, che aspetta il successo di questa cosa. 6. E fu quest'opera tanto stupenda in tutte le parti, che anco i cartoni sono tenuti in grandissima venerazione; onde messer Francesco Masini, gentiluomo di Cesena (il quale senza aiuto d'alcun maestro, ma infin da fanciullezza guidato da straordinario istinto di natura, dando da se medesimo opera al disegno e alla pittura, ha dipinto quadri che sono stati molto lodati dagl'intendenti dell'arte) ha, fra molti suoi disegni e alcuni rilievi di marmo antichi, alcuni pezzi del detto cartone, che fece Raffaello per questa storia d' Eliodoro, e li tiene in quella

Digitized by Google

stima che veramente meritano. 7. Nè tacerò che messer Niccolò Masini, il quale mi ha di queste cose dato notizia, è, come in tutte le altre cose virtuosissimo, delle nostre arti veramente amatore. 8. Ma tornando a Raffaello, nella volta poi che vi è sopra, fece quattro storie: l'Apparizione di Dio ad Abraam nel promettergli la moltiplicazione del seme suo, il Sacrifizio d' Isaac, la Scala di Jacob, e il Rubo ardente di Moisè; nella quale non si conosce meno arte, invenzione, disegno e grazia che nelle altre cose lavorate di lui.

XVII. 1. Mentrechè la felicità di quest'artefice faceva di se tante gran maraviglie, l'invidia della fortuna privò della vita Giulio II. 2. Il quale era alimentatore di tal virtù e amatore d'ogni cosa buona. 3. Laonde fu poi creato Leon X, il quale volle che tale opera si seguisse; e Raffaello ne salì colla virtù in cielo e ne trasse cortesie infinite, avendo incontrato in un principe sì grande, il quale per eredità di casa sua era molto inclinato a tale arte. 4. Per il che Raffaello si mise in cuore di seguire tale opera, e nell'altra faccia fece la Venuta d'Attila a Roma, e l'incontrarlo a piè di Monte Mario che fece Leone III pontefice, il quale lo cacciò colle sole benedizioni. 5. Fece Raffaello in questa storia San Pietro e San Paolo in aria colle spade in mano, che vengono a difender la Chiesa. 6. E sebbene la storia di Leone III non dice questo, egli nondimeno per capriccio suo volle figurarla forse così, come interviene molte volte, che così le pitture come le poesie vanno vagando per ornamento dell'opera, non si discostando però per modo non conveniente dal primo intendimento. 7 Vedesi in quegli Apostoli quella fierezza e ardire celeste che suole il giudizio divino molte volte mettere nel volto de' servi suoi per difender la santissima religione. 8. E ne fa segno Attila, il quale si vede sopra un cavallo nero, balzano e stellato in fronte, bellissimo quanto più si può, il quale con attitudine spaventosa alza la testa e volta la persona in fuga. 9. Sonovi altri cavalli bellissimi, e massimamente

un giannetto macchiato, ch' è cavalcato da una figura, la quale ha tutto l'ignudo coperto di scaglie a guisa di pesce, il che è ritratto dalla colonna Traiana, nella quale sono i popoli armati in quella foggia. 10. E si stima ch'elle siano armi fatte di pelle di coccodrilli. 11. Evvi Monte Mario, che abbrucia, mostrando che nel fine della partita de' soldati gli alloggiamenti rimangono sempre in preda alle fiamme. 12. Ritrasse ancora di naturale alcuni mazzieri, che accompagnano il papa, i quali son vivissimi, e così i cavalli dove son sopra, e il simile la corte de' cardinali, e alcuni palafrenieri, che tengono la chinea sopra cui è a cavallo in pontificale, ritratto non meno vivo che gli altri, Leone X, e molti cortigiani: cosa leggiadrissima da vedere a proposito in tale opera e utilissima all'arte nostra, massimamente per quelli che di tali cose son digiuni.

XVIII. 1. In questo medesimo tempo fece a Napoli una tavola, la quale fu posta in San Domenico nella cappella dov' è il Crocifisso che parlò a San Tommaso d'Aquino; dentro vi è la Nostra Donna, San Girolamo vestito da cardinale, e un Angelo Raffaello, che accompagna Tobia. 2. Lavorò un quadro al signor Leonello da Carpi signor di Meldola (il quale ancor vive di età più che novant'anni), il quale fu miracolosissimo di colorito e di bellezza singolare. 3. Attesochè egli è condotto di forza e d'una vaghezza tanto leggiadra, che io non penso, e' si possa far meglio. 4. Vedendosi nel viso della Nostra Donna una divinità e nell'attitudine una modestia, che non è possibile migliorarla 5. Finse che ella a mani giunte adori il figliuolo, che le siede in sulle gambe, facendo carezze a San Giovanni piccolo fanciullo, il quale lo adora insieme con Santa Elisabetta e Giuseppe. 6. Questo quadro era già appresso il reverendissimo cardinale di Carpi, figliuolo di detto signor Leonello, delle nostre arti amator grandissimo, e oggi deve essere appresso gli eredi suoi. 7. Dopo, essendo stato creato Lorenzo Pucci, cardinale di Santi Quattro, sommo penitenziere, ebbe grazia con esso, che egli facesse

per San Giovanni in Monte di Bologna una tavola, la quale è oggi locata nella cappella dove è il corpo della Beata Elena dall' Olio; nella quale opera mostrò quanto la grazia nelle delicatissime mani di Raffaello potesse insieme coll'arte. 8. Evvi una Santa Cecilia, che da un coro in cielo d'Angeli abbagliata, sta a udire il suono, tutta data in preda all'armonia, e si vede nella sua testa quell'astrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi; oltrechè sono sparsi per terra istrumenti musici, che non dipinti, ma vivi e veri si conoscono, e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta, e sotto quelli un cilicio maraviglioso. 9. E in un San Paolo, che ha posato il braccio destro in sulla spada ignuda e la testa appoggiata alla mano, si vede non meno espressa la considerazione della sua scienza che l'aspetto della sua fierezza conversa in gravità; questi è vestito di un panno rosso semplice per mantello e di una tonaca verde sotto quello all'apostolica e scalzo. 10. Evvi poi Santa Maria Maddalena, che tiene in mano un vaso di pietra finissima, in un posar leggiadrissimo; e svoltando la testa par tutta allegra della sua conversione, che certo in quel genere penso che meglio non si potesse fare; e così sono anco bellissime le teste di Sant'Agostino e di San Giovanni Evangelista. 11. E nel vero che le altre pitture pitture nominare si possono, ma quelle di Raffaello cose vive; perchè trema la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, e vivacità viva vi si scorge; per il che questo gli diede, oltre le lodi che aveva, più nome assai. 12. Laonde furono però fatti a suo onore molti versi e latini e volgari, de' quali metterò questi soli per non far più lunga storia di quel che io m'abbia fatto.

Pingant sola alii referantque coloribus ora;
Cæciliæ os Raphael atque animum explicuit.

XIX. 1. Fece ancora dopo questo un quadretto di figure piccole, oggi in Bologna medesimamente, in casa il conte

Vincenzo Arcolano, dentrovi un Cristo a uso di Giove in cielo e dattorno i quattro Evangelisti, come li descrive Ezechiel, uno a guisa d'uomo e l'altro di leone, e quello d'aquila e questo di bue, con un paesino sotto, figurato per la terra, non meno raro e bello nella sua piccolezza, che siano le altre cose sue nelle grandezze loro. 2. A Verona mandò della medesima bontà un gran quadro ai conti da Canossa, nel quale è una Natività di Nostro Signore bellissima con un'aurora molto lodata, siccome è ancora Sant'Anna, anzi tutta l'opera, la quale non si può meglio lodare, che dicendo che è di mano di Raffaello da Urbino. 3. Onde que' conti meritamente l'hanno in somma venerazione; nè l' hanno mai, per grandissimo prezzo che sia stato loro offerto da molti principi, a niuno voluto concederla, e a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo. 4. E similmente un quadro di Nostra Donna, che egli mandò a Firenze, il qual quadro è oggi nel palazzo del duca Cosimo nella cappella delle stanze nuove e da me fatte e dipinte, e serve per tavola dell'altare; e in esso è dipinta una Sant'Anna vecchissima a sedere, la quale porge alla Nostra Donna il suo figliuolo di tanta bellezza nell'ignudo e nelle fattezze del volto, che nel suo ridere rallegra chiunque lo guarda; senzachè Raffaello mostrò nel dipingere la Nostra Donna tutto quello che di bellezza si può fare nell'aria di una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia e nella bocca virtù, senzachè l'abito suo è tale, che mostra una semplicità e onestà infinita. 5. E nel vero io non penso che per tanta cosa si possa veder meglio. 6. Evvi un San Giovanni a sedere ignudo, ed un' altra Santa, che è bellissima anch' ella. 7. Così per campo vi è un casamento, dov' egli ha finto una finestra impannata, che fa lume alla stanza dove le figure son dentro. 8. Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio dei Medici e il cardinale de' Rossi; nel quale si veggono non

Digitized by Google

finte, ma di rilievo tondo le figure: quivi è il velluto, che ha il pelo, il damasco addosso a quel papa, che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete contrafatti sì, che non colori, ma oro e seta paiono. 9. Vi è un libro di cartapecora miniato, che più vivo si mostra che la vivacità, e un campanello d'argento lavorato, che non si può dire quanto è bello. 10. Ma fra le altre cose vi è una palla della seggiola, brunita e d'oro, nella quale a guisa di specchio si ribattono (tanta è la sua chiarezza) i lumi delle finestre, le spalle del papa e il rigirare delle stanze, e sono tutte queste cose condotte con tanta diligenza, che credasi pure e sicuramente, che maestro nessuno di questo meglio non faccia nè abbia a fare. 11. La quale opera fu cagione che il Papa di premio grande lo rimunerò; e questo quadro si trova ancora in Firenze nella guardaroba del Duca. 12. Fece similmente il duca Lorenzo e il duca Giuliano, con perfezione non più da altri che da esso dipinta nella grazia del colorito; i quali sono appresso agli eredi d'Ottaviano de' Medici in Firenze. 13. Laonde di grandezza fu la gloria di Raffaello accresciuta, e de' premi parimente; perchè, per lasciare memoria di se, fece murare un palazzo a Roma in Borgo Nuovo, il quale Bramante fece condurre di getto.

XX. 1. Per queste e molte altre opere essendo passata la fama di questo nobilissimo artefice insino in Francia e in Fiandra, Alberto Durero Tedesco, pittore mirabilissimo e intagliatore di rame di bellissime stampe, divenne tributario delle sue opere a Raffaello e gli mandò la testa d'un suo ritratto, condotta da lui a guazzo su una tela di bisso, che da ogni banda mostrava parimente e senza biacca i lumi trasparenti, se non che con acquerelli di colori era tinta e macchiata, e de' lumi del panno aveva campato i chiari; la qual cosa parve maravigliosa a Raffaello; perchè egli gli mandò molte carte disegnate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto. 2. Era questa testa fra le cose di Giulio Romano ereditario

Digitized by Google

di Raffaello in Mantova. 3. Avendo dunque veduto Raffaello l'andare nelle stampe d'Alberto Durero, volonteroso ancor egli di mostrare quel che in tale arte poteva, fece studiare Marco Antonio Bolognese in questa pratica infinitamente, il quale riuscì tanto eccellente, che gli fece stampare le prime cose sue, la carta degl' Innocenti, un Cenacolo, il Nettuno e la Santa Cecilia, quando bolle nell'olio. 4. Fece poi Marco Antonio per Raffaello un numero di stampe, le quali Raffaello donò poi al Baviera suo garzone, ch' aveva cura d'una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte; e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva, il qual è oggi in Firenze appresso il gentilissimo Botti mercante Fiorentino, amico e familiare d'ogni persona virtuosa e massimamente de' pittori, tenuta da lui come reliquia per l'amore che egli porta all'arte e particolarmente a Raffaello. 5. Nè meno di lui stima le opere dell'arte nostra e gli artefici il fratello suo Simon Botti, che oltre l'esser tenuto da tutti noi per uno de' più amorevoli che facciano beneficio agli uomini di queste professioni, è da me in particolare tenuto e stimato per il migliore e maggiore amico che si possa per lunga esperienza aver caro, oltre al giudicio buono che egli ha e mostra nelle cose dell'arte. 6. Ma per tornare alle stampe, il favorire Raffaello il Baviera fu cagione che si destasse poi Marco da Ravenna e altri infiniti per siffatto modo, che le stampe in rame fecero della carestia loro quella copia che al presente veggiamo. 7. Perchè Ugo da Carpi con belle invenzioni, avendo il cervello volto a cose ingegnose e fantastiche, trovò le stampe di legno, che con tre stampe possono il mezzo, il lume e l'ombra contrafare le carte di chiaroscuro, la quale certo fu cosa di bella e capricciosa invenzione; e di questo ancora è poi venuta abondanza, come si dirà nella vita di Marco Antonio Bolognese più minutamente.

XXI. 1. Fece poi Raffaello per il monasterio di Palermo detto Santa Maria dello Spasmo de' frati di Monte Oliveto,

Digitized by Google

una tavola d'un Cristo, che porta la croce. 2. La quale è tenuta cosa maravigliosa, conoscendosi in quella l'impietà de' crocifissori, che lo conducono alla morte al monte Calvario con grandissima rabbia, dove il Cristo appassionatissimo nel tormento dell' avvicinarsi alla morte, cascato in terra per il peso del legno della croce e bagnato di sudore e di sangue, si volta verso le Marie, che piangono dirottissimamente. Oltre ciò si vede fra loro Veronica, che stende le braccia, porgendogli un panno, con un affetto di carità grandissima. 3. Senzachè l'opera è piena di armati a cavallo e a piedi, i quali sboccano fuora della porta di Gerusalemme cogli stendardi della giustizia in mano, in attitudini varie e bellissime. 4. Questa tavola finita del tutto, ma non condotta ancora al suo luogo, fu vicinissima a capitar male, perciocchè, secondochè e' dicono, essendo ella messa in mare per essere portata in Palermo, un'orribile tempesta percosse ad uno scoglio la nave che la portava, di maniera che tutta si aperse, e si perderono gli uomini e le mercanzie, eccetto questa tavola solamente, che così incassata com' era fu portata dal mare in quel di Genova. 5. Dove ripescata e tirata in terra, fu veduta essere cosa divina, e per questo messa in custodia, essendosi mantenuta illesa e senza macchia o difetto alcuno, perciocchè sino la furia de' venti e le onde del mare ebbero rispetto alla bellezza di tal opera; della quale divulgandosi poi la fama, procacciarono i monaci di riaverla, e appena che con favori del Papa ella fu renduta loro, che sodisfecero, e bene, coloro che l'avevano salvata. 6. Rimbarcatala dunque di nuovo e condottala pure in Sicilia, la posero in Palermo, nel qual luogo ha più fama e riputazione che il monte di Vulcano.

XXII. 1. Mentrechè Raffaello lavorava queste opere, le quali non poteva mancare di fare, avendo a servire per persone grandi e segnalate, oltrechè ancora per qualche interesse particolare non poteva disdire, non restava però con tutto questo di seguitare l'ordine che egli aveva cominciato

Digitized by Google

delle camere del Papa e delle sale; nelle quali del continuo teneva delle genti che coi disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera, ed egli, continuamente rivedendo ogni cosa, suppliva con tutti quegli aiuti migliori che egli più poteva, ad un peso cosiffatto. 2. Non passò dunque molto, che egli scoperse la camera di torre Borgia, nella quale aveva fatto in ogni faccia una storia, due sopra le finestre e due altre in quelle libere. 3. Era in una l'incendio di Borgo Vecchio di Roma, che non potendosi spegnere il fuoco, San Leone IV si fa alla loggia di palazzo e colla benedizione l'estingue interamente. 4. Nella quale storia si veggono diversi pericoli figurati. 5. Da una parte vi sono femmine, che dalla tempesta del vento, mentre elle portano acqua per ispegnere il fuoco con certi vasi in mano e in capo, sono aggirati loro i capelli e i panni con una furia terribilissima. 6. Altri, che si studiano buttare acqua, accecati dal fumo, non conoscono se stessi. 7. Dall'altra parte v'è figurato, nel medesimo modo che Vergilio descrive che Anchise fu portato da Enea, un vecchio ammalato fuor di se per l'infermità e per le fiamme del fuoco. 8. Dove si vede nella figura del giovane l'animo e la forza e il patire di tutte le membra dal peso del vecchio abbandonato addosso a quel giovane. 9. Seguitalo una vecchia scalza e sfibbiata, che viene fuggendo il fuoco, e un fanciulletto ignudo loro innanzi. 10. Così dal sommo d'una rovina si vede una donna ignuda tutta rabbuffata, la quale, avendo il figliuolo in mano, lo getta ad un suo, che è campato dalle fiamme e sta nella strada in punta di piede a braccia tese per ricevere il fanciullo in fasce. 11. Dove non meno si conosce in lei l'affetto del cercare di campare il figliuolo, che il patire di se nel pericolo dell'ardentissimo fuoco che l'avvampa; nè meno passione si scorge in colui che lo piglia, per cagione d'esso putto che per cagione del proprio timor della morte; nè si può esprimere quello che s'imaginò quest'ingegnosissimo e mirabile artefice in una

Digitized by Google

madre, che messosi i figliuoli innanzi, scalza, sfibbiata e scinta, e rabbuffato il capo, con parte delle vesti in mano, li batte, perchè e' fuggano dalla rovina e da quell' incendio del fuoco. 12. Oltrechè vi sono ancora alcune femmine, che, inginocchiate dinnanzi al papa, pare che prieghino sua Santità, che faccia che tale incendio finisca. 13. L'altra storia è del medesimo San Leone IV, dove ha finito il porto di Ostia, occupato da un'armata di Turchi, che era venuta per farlo prigione. 14. Veggonvisi i Cristiani combattere in mare l'armata, e già al porto esser venuti prigioni infiniti, che d'una barca escono tirati da certi soldati per la barba, con bellissime cere e bravissime attitudini, e con una differenza di abiti da galeotti, sono menati innanzi a San Leone, che è figurato e ritratto per papa Leone X. 15. Dove fece sua Santità in pontificale in mezzo del cardinale Santa Maria in Portico, cioè Bernardo Divizio da Bibbiena, e Giulio de' Medici cardinale, che fu poi papa Clemente. 16. Nè si può contare minutissimamente le belle avvertenze che usò quest'ingegnosissimo artefice nelle arie de' prigioni; che senza lingua si conosce il dolore, la paura e la morte. 17. Sono nelle altre due storie, quando papa Leone X sacra il re cristianissimo Francesco I di Francia, cantando la messa in pontificale e benedicendo gli oli per ungerlo e insieme la corona reale. 18. Dove oltre il numero de' cardinali e vescovi in pontificale che ministrano, vi ritrasse molti ambasciatori e altre persone di naturale, e così certe figure con abiti alla francese, secondochè si usava in quel tempo. 19. Nell'altra storia fece la coronazione del detto re, nella quale è il Papa ed esso Francesco, ritratti di naturale, l'uno armato e l'altro pontificalmente. 20. Oltrechè tutti i cardinali, vescovi, camerieri, scudieri, cubiculari, sono in pontificale a' loro luoghi a sedere ordinatamente, come costuma la cappella, ritratti di naturale, come Giannozzo Pandolfini vescovo di Troia, amicissimo di Raffaello, e molti altri che furono segnalati in quel tempo

Digitized by Google

21. E vicino al re è un putto ginocchioni, che tiene la corona reale, che fu ritratto Ippolito de' Medici, che fu poi cardinale e vicecancelliere, tanto pregiato, e amicissimo non solo di questa virtù, ma di tutte le altre. 22. Alle benignissime ossa del quale io mi conosco molto obbligato, poichè il principio mio, quale egli si fosse, ebbe origine da lui. 23. Non si può scrivere le minuzie delle cose di questo artefice, che in vero ogni cosa nel suo silenzio par che favelli; oltre i basamenti fatti sotto a queste con varie figure di difensori e rimuneratori della Chiesa, messi in mezzo da vari termini; e condotto tutto d'una maniera, che ogni cosa mostra spirito e affetto e considerazione, con quella concordanza e unione di colorito l'una coll'altra, che migliore non si può imaginare. 24. E perchè la volta di questa stanza era dipinta da Pietro Perugino suo maestro, Raffaello non la volle guastare per la memoria sua e per l'affezione che gli portava, essendo stato principio del grado che egli teneva in tal virtù.

XXIII. 1. Era tanta la grandezza di quest'uomo, che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo, e fino in Grecia; nè restò d'avere tutto quello che di buono per questa arte potesse giovare. 2. Perchè seguitando egli ancora, fece una sala, dove di terretta erano alcune figure di Apostoli e altri Santi in tabernacoli; e per Giovanni da Udine suo discepolo, il quale per contrafare animali è unico, fece in ciò tutti quegli animali che papa Leone aveva, il camaleonte, i zibetti, le scimmie, i pappagalli, i leoni, gli elefanti e altri animali più stranieri. 3. E oltrechè di grottesche e vari pavimenti egli tal palazzo abbellì assai, diede ancora disegno alle scale papali e alle logge, cominciate bene da Bramante architettore, ma rimase imperfette per la morte di quello e seguite poi col nuovo disegno e architettura di Raffaello, che ne fece un modello di legname con maggior ordine e ornamento che non aveva fatto Bramante. 4. Perchè volendo papa Leone mostrare la grandezza della magnificenza e generosità

Digitized by Google

sua, Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti; e quanto allo stucco e alle grottesche, fece capo di quella opera Giovanni da Udine, e sopra le figure Giulio Romano, ancorachè poco vi lavorasse; così Giovan Francesco, il Bologna, Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo da San Gemignano e Polidoro da Caravaggio, con molti altri pittori, che fecero storie e figure e altre cose che accadevano per tutto quel lavoro. 5. Il quale fece Raffaello finire con tanta perfezione, che sino da Firenze fece condurre il pavimento da Luca della Robbia. 6. Onde certamente non può per pitture, stucchi, ordine e belle invenzioni nè farsi nè imaginarsi di fare più bella opera. 7. E fu cagione la bellezza di questo lavoro, che Raffaello ebbe carico di tutte le cose di pittura e architettura che si facevano in palazzo. 8. Dicesi ch' era tanta la cortesia di Raffaello, che coloro che muravano, perchè egli accomodasse gli amici suoi, non tirarono la muraglia tutta soda e continuata, ma lasciarono sopra le stanze vecchie da basso alcune aperture e vani da potervi riporre botti, vettine e legne; le quali buche e vani fecero indebolire i piedi della fabbrica, sicchè è stato forza che si riempia dappoi, perchè tutta cominciava ad aprirsi. 9. Egli fece fare a Gian Barile in tutte le porte e palchi di legname assai cose d'intaglio lavorate e finite con bella grazia. 10. Diede disegni d'architettura alla vigna del Papa, e in Borgo a più case, e particolarmente al palazzo di messer Giovan Battista dall'Aquila, il quale fu cosa bellissima. 11. Ne disegnò ancora uno al vescovo di Troia, il quale lo fece fare in Firenze nella via di San Gallo. 12. Fece a' monaci neri di San Sisto in Piacenza la tavola dell'altar maggiore, dentrovi la Nostra Donna con San Sisto e Santa Barbara, cosa veramente rarissima e singolare. 13. Fece per Francia molti quadri, e particolarmente per il Re San Michele, che combatte col diavolo, tenuto cosa maravigliosa. 14. Nella qual opera fece un

Digitized by Google

sasso arsiccio per il centro della terra, che fra le fessure di quello usciva fuori alcuna fiamma di fuoco e di zolfo; e in Lucifero, incotto e arso nelle membra con incarnagione di diverse tinte, si scorgeva tutte le sorti della collera, che la superbia invelenita e gonfia adopera contra chi opprime la grandezza di chi è privo di regno dove sia pace, e certo di aver a provare continuamente pena. 15. Il contrario si scorge nel San Michele, che, ancorachè e' sia fatto con aria celeste, accompagnato dalle armi di ferro e di oro, ha nondimeno bravura e forza e terrore, avendo già fatto cader Lucifero e quello con una zagaglia gettato rovescio; in somma fu siffatta quest'opera, che meritò averne da quel re onoratissimo premio.

XXIV. 1. Ritrasse Beatrice Ferrarese e altre donne, e particolarmente quella sua, e altre infinite. 2. Fu Raffaello persona molto amorosa e affezionata alle donne, e di continuo presto ai servigi loro. 3. La qual cosa fu cagione che, continuando i diletti carnali, egli fu dagli amici forse più che non conveniva rispettato e compiaciuto. 4. Onde facendogli Agostino Chigi, amico suo caro, dipingere nel palazzo suo la prima loggia, Raffaello non poteva molto attendere a lavorare per l'amore che portava ad una sua donna; per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d'altri e da se e di mezzi ancora operò sì, che appena ottenne, che questa sua donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte dove Raffaello lavorava; il che fu cagione che il lavoro venisse a fine. 5. Fece in quest'opera tutti i cartoni, e molte figure colorì di sua mano in fresco. 6. E nella volta fece il concilio degli Dei in cielo, dove si veggono nelle loro forme molti abiti e lineamenti cavati dall'antico, con bellissima grazia e disegno espressi; e così fece le nozze di Psiche, con ministri che servon Giove, e le Grazie, che spargono i fiori per la tavola; e ne' peducci della volta fece molte storie, fra le quali in una è Mercurio col flauto, che volando par che scenda dal cielo, e in un'al-

Digitized by Google

tra è Giove con gravità celeste, che bacia Ganimede; e così di sotto nell'altra il carro di Venere e le Grazie, che con Mercurio tirano al cielo Psiche, e molte altre storie poetiche negli altri peducci. 5. E negli spicchi della volta sopra gli archi fra peduccio e peduccio sono molti putti che scortano, bellissimi, i quali volando portano tutti gli strumenti degli Dei: di Giove il fulmine e le saette; di Marte gli elmi, le spade e le targhe; di Vulcano i martelli; di Ercole la clava e la pelle del lione; di Mercurio il caduceo; di Pan la zampogna; di Vertunno i rastri dell'agricoltura; e tutti hanno animali appropriati alla natura loro: pittura e poesia veramente bellissima. 6. Fecevi fare da Giovanni da Udine un ricinto alle storie d'ogni sorte fiori, foglie e frutte in festoni, che non possono esser più belli. 7. Fece l'ordine delle architetture delle stalle de' Chigi, e nella chiesa di Santa Maria del Popolo l'ordine della cappella di Agostino sopradetto. 9. Nella quale, oltrechè la dipinse, diede ordine che si facesse una maravigliosa sepoltura, e a Lorenzetto scultor Fiorentino fece lavorar due figure, che sono ancora in casa sua al Macello de' Corbi in Roma. 10. Ma la morte di Raffaello e poi quella di Agostino fu cagione che tal cosa si desse a Sebastiano Veneziano.

XXV. 1. Era Raffaello in tanta grandezza venuto, che Leone X ordinò che egli cominciasse la sala grande di sopra, dove sono le vittorie di Costantino, alla quale egli diede principio. 2. Similmente venne volontà al Papa di far panni d'arazzi ricchissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza tutti di sua mano i cartoni coloriti, i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni vennero a Roma. 3. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla e il pensare come sia possibile avere sfilato i capelli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni; opera certo piuttosto di miracolo che di artificio umano; perchè in essi sono acque,

Digitized by Google

animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello. 4. Costò quest'opera settanta mila scudi e si conserva ancora nella cappella papale. 5. Fece al cardinale Colonna un San Giovanni in tela, il quale, portandogli per la bellezza sua grandissimo amore e trovandosi da un'infermità percosso, gli fu domandato in dono da messer Jacopo da Carpi, medico che lo guarì; e per averne egli voglia, a se medesimo lo tolse, parendogli aver seco obbligo infinito; e ora si ritrova in Firenze nelle mani di Francesco Benintendi. 6. Dipinse a Giulio cardinale de' Medici e vicecancelliere una tavola della Trasfigurazione di Cristo per mandare in Francia, la quale egli di sua mano continuamente lavorando ridusse ad ultima perfezione. 7. Nella quale storia figurò Cristo trasfigurato nel monte Tabor, e a piè di quello gli undici Discepoli, che l'aspettano, dove si vede condotto un giovanetto spiritato, acciocchè Cristo sceso del monte lo liberi; il quale giovanetto, mentrechè con attitudine scontorta si prostende gridando e stralunando gli occhi, mostra il suo patire dentro nella carne, nelle vene e ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito, e con pallida incarnagione fa quel gesto forzato e pauroso. 8. Questa figura sostiene un vecchio, che abbracciatola e preso animo, fatto gli occhi tondi colla luce in mezzo, mostra coll'alzare le ciglia e increspar la fronte in un tempo medesimo e forza e paura. 9. Pure mirando gli Apostoli fiso, pare che, sperando in loro, faccia animo a se stesso. 10. Evvi una femmina fra molte, la quale è principale figura di quella tavola, che, inginocchiata dinnanzi a quelli, voltando la testa a loro e coll'atto delle braccia verso lo spiritato, mostra la miseria di colui. 11. Oltrechè gli Apostoli, chi ritto e chi a sedere e altri ginocchioni, mostrano avere grandissima compassione di tanta disgrazia. 12. E nel vero, egli vi fece figure e teste, oltre la bellezza straordinaria, tanto nuove, varie e belle, che si fa giudizio comune degli artefici, che quest'opera fra tante, quante egli ne fece, sia la

Digitized by Google

più celebrata, la più bella e la più divina. 13. Avvengachè, chi vuol conoscere il mostrare in pittura Cristo trasfigurato alla divinità, lo guardi in quest'opera, nella quale egli lo fece sopra questo monte, diminuito in un' aria lucida con Mosè ed Elia, che, alluminati da una chiarezza di splendore, si fanno vivi nel lume suo. 14. Sono in terra prostrati Pietro, Jacopo e Giovanni in varie e belle attitudini; chi ha a terra il capo, e chi con fare ombra agli occhi colle mani si difende dai raggi e dalla immensa luce dello splendore di Cristo. 15. Il quale, vestito di colore di neve, pare che, aprendo le braccia e alzando la testa, mostri la essenza e la deità di tutte le Tre Persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello; il quale pare che tanto si ristringesse insieme colla virtù sua per mostrare lo sforzo e il valor dell'arte nel volto di Cristo, che finitolo, come ultima cosa che a fare avesse, non toccò più pennelli, sopragiungendogli la morte.

XXVI. 1. Ora, avendo raccontate le opere di questo eccellentissimo artefice, primachè io venga a dire altri particolari della vita e morte sua, non voglio che mi paia fatica discorrere alquanto, per utile de' nostri artefici, intorno alle maniere di Raffaello. 2. Egli dunque, avendo nella sua fanciullezza imitata la maniera di Pietro Perugino suo maestro e fattala molto migliore per disegno, colorito e invenzione, e parendogli aver fatto assai, conobbe, venuto in migliore età, esser troppo lontano dal vero. 3. Perciocchè, vedendo egli le opere di Lionardo da Vinci, il quale nelle arie delle teste, così di maschi come di femmine, non ebbe pari, e nel dar grazia alle figure e ne' moti superò tutti gli altri pittori, restò tutto stupefatto e maravigliato; e insomma, piacendogli la maniera di Lionardo più che qualunque altra avesse veduta mai, si mise a studiarla, e lasciando, sebbene con gran fatica, a poco a poco la maniera di Pietro, cercò, quanto seppe e potè il più, d'imitare la maniera di esso Lionardo. 4. Ma

Digitized by Google

per diligenza o studio che facesse, in alcune difficoltà non potè mai passare Lionardo; e sebbene pare a molti che egli lo passasse nella dolcezza e in una certa facilità naturale, egli nondimeno non gli fu punto superiore in un certo fondamento terribile di concetti e grandezza d'arte, nel che pochi sono stati pari a Lionardo. 5. Ma Raffaello se gli è avvicinato bene più che nessun altro pittore, e massimamente nella grazia de' colori. 6. Ma tornando a esso Raffaello, gli fu col tempo di grandissimo disaiuto e fatica quella maniera che egli prese di Pietro, quando era giovanetto, la quale prese agevolmente per essere minuta, secca e di poco disegno; perciocchè, non potendosela dimenticare, fu cagione che con molta difficoltà imparò la bellezza degl'ignudi e il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelangelo Buonarroti per la sala del Consiglio di Firenze; e un altro, che si fosse perso d'animo, parendogli avere insino allora gettato via il tempo, non avrebbe mai fatto, ancorchè di bellissimo ingegno, quello che fece Raffaello, il quale, smorbatosi e levatosi daddosso quella maniera di Pietro per apprender quella di Michelangelo piena di difficoltà in tutte le parti, diventò quasi di maestro nuovo discepolo e si sforzò con incredibile studio di fare, essendo già uomo, in pochi mesi quello che avrebbe avuto bisogno di quella tenera età, che meglio apprende ogni cosa, e dello spazio di molti anni. 7. E nel vero, chi non impara a buon' ora i buoni principii e la maniera che vuol seguitare, e a poco a poco non va facilitando coll'esperienza le difficoltà delle arti, cercando d'intendere le parti e metterle in pratica, non diverrà quasi mai perfetto; e se pure diverrà, sarà con più tempo e molto maggior fatica. 8. Quando Raffaello si diede a voler mutare e migliorare la maniera, non aveva mai dato opera agl'ignudi con quello studio che si ricerca, ma solamente li aveva ritratti di naturale nella maniera che aveva veduto fare a Pietro suo maestro, aiutandoli con quella grazia che aveva dalla natura. 8. Datosi dunque allo studiare gl'ignudi

Digitized by Google

e a riscontrare i muscoli delle notomie e degli uomini morti e scorticati con quelli de' vivi, che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno levata la pelle, e veduto poi in che modo si facciano carnosi e dolci ne' luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti, e parimente gli effetti del gonfiare e abbassare e alzare o un membro o tutta la persona, e oltre ciò l'incatenatura delle ossa, de' nervi e delle vene, si fece eccellente in tutte le parti che in un ottimo dipintore sono richieste. 9. Ma conoscendo nondimeno che non poteva in questa parte arrivare alla perfezione di Michelangelo, come uomo di grandissimo giudizio considerò che la pittura non consiste solamente in fare uomini nudi, ma che ella ha il campo largo, e che fra i perfetti dipintori si possono anco coloro annoverare che sanno esprimere bene e con facilità le invenzioni delle storie e i loro capricci con bel giudizio, e che nel fare i componimenti delle storie, chi sa non confonderle col troppo e anco farle non povere col poco, ma con bella invenzione e ordine accomodarle, si può chiamare valente e giudizioso artefice. 10. A questo, siccome bene andò pensando Raffaello, s'aggiunge l'arricchirle colla varietà e stravaganza delle prospettive, de' casamenti e de' paesi, il leggiadro modo di vestire le figure, il fare che elle si perdano alcuna volta nello scuro e alcuna volta vengano innanzi col chiaro, il fare vive e belle le teste delle femmine, de' putti, de' giovani e de' vecchi, e dar loro, secondo il bisogno, movenza e bravura. 11. Considerò anco quanto importi la fuga de' cavalli nelle battaglie, la fierezza de' soldati, il saper fare tutte le sorti d'animali, e sopratutto il far in modo nei ritratti somigliar gli uomini, che paiano vivi e si conoscano per chi eglino sono fatti, e altre cose infinite, come sono abbigliamenti di panni, calzari, celate, armature, acconciature di femmine, capelli, barbe, vasi, alberi, grotte, sassi, fuochi, arie torbide e serene, nuvoli, piogge, saette, sereni, notti, lumi di

Digitized by Google

luna, splendori di sole e infinite altre cose che seco portano ognora i bisogni dell'arte della pittura. 12. Queste cose, dico, considerando Raffaello, si risolvè, non potendo aggiungere Michelangelo in quella parte dove egli aveva messo mano, di volerlo in queste altre pareggiare e forse superarlo; e così si diede non ad imitare la maniera di colui, per non perdervi vanamente il tempo, ma a farsi un ottimo universale in queste altre parti, che si sono raccontate. 13. E se così avessero fatto molti artefici dell'età nostra, che, per aver voluto seguitare lo studio solamente delle cose di Michelangelo, non hanno imitato lui, nè potuto aggiungere a tanta perfezione, eglino non avrebbero faticato invano nè fatto una maniera molto dura, tutta piena di difficoltà, senza vaghezza, senza colorito e povera d'invenzione, laddove avrebbero potuto, cercando d'essere universali e d'imitare le altre parti, essere stati a se stessi e al mondo di giovamento. 14. Raffaello adunque, fatta questa risoluzione e conosciuto che fra Bartolomeo di San Marco aveva un assai buon modo di dipingere, disegno ben fondato e una maniera di colorito piacevole, ancorchè talvolta usasse troppo gli scuri per dar maggior rilievo, prese da lui quello che gli parve secondo il suo bisogno e capriccio, cioè un modo mezzano di fare, così nel disegno come nel colorito; e mescolando col detto modo alcuni altri, scelti delle cose migliori d'altri maestri, fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria, la quale fu e sarà sempre stimata dagli artefici infinitamente. 5. E questa si vide perfetta poi nelle Sibille e ne' Profeti dell'opera che fece, come si è detto, nella Pace. 6. Al fare della quale opera gli fu di grande aiuto l'aver veduto nella cappella del Papa l'opera di Michelangelo. 7. E se Raffaello si fosse in questa sua detta maniera fermato, nè avesse cercato d'aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelangelo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva; perciocchè gl'ignudi che fece nella

Digitized by Google

camera di torre Borgia, dove è l'incendio di Borgo Nuovo, ancorchè siano buoni, non sono in tutto eccellenti. 8. Parimente non sodisfecero affatto quelli che furono similmente fatti da lui nella volta del palazzo d' Agostino Chigi in Trastevere, perchè mancano di quella grazia e dolcezza che fu propria di Raffaello; del che fu anche in gran parte cagione l'averli fatti colorire ad altri col suo disegno. 9. Dal quale errore ravvedutosi, come giudizioso, volle poi lavorare da se solo e senza aiuto d'altri la tavola di San Pietro a Montorio della Trasfigurazione di Cristo, nella quale sono quelle parti che già s' è detto che ricerca e deve avere una buona pittura. 10. E se non avesse in quest'opera quasi per capriccio adoperato il nero di fumo da stampatori, il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro e offende gli altri colori coi quali è mescolato, credo che quell'opera sarebbe ancor fresca, come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti. 11. Ho voluto, quasi nella fine di questa vita, fare questo discorso per mostrare con quanta fatica, studio e diligenza si governasse sempremai quest'onorato artefice, e particolarmente per utile degli altri pittori, acciò si sappiano difendere da quegl' impedimenti dai quali seppe la prudenza e virtù di Raffaello difendersi. 12. Aggiungerò ancor questo, che dovrebbe ciascuno contentarsi di fare volentieri quelle cose alle quali si sente da naturale istinto inclinato, e non volere por mano, per gareggiare, a quello che non gli vien dato dalla natura, per non faticare in vano e spesso con vergogna e danno. 13. Oltre ciò, quando basta il fare, non si deve cercare di volere strafare per passare innanzi a coloro che per grande aiuto di natura e per grazia particolare data loro da Dio hanno fatto o fanno miracoli nell' arte. 14. Perciocchè chi non è atto a una cosa, non potrà mai, ed affatichisi quanto vuole, arrivare dove un altro coll' aiuto della natura è camminato agevolmente. 15. E ci sia per esempio fra i vecchi Paolo Uccello,

Digitized by Google

il quale affaticandosi contra quello che poteva per andare innanzi, tornò sempre indietro. 16. Il medesimo ha fatto, ai giorni nostri e poco fa, Jacopo da Pontormo, e si è veduto per esperienza in molti altri, come si è detto e come si dirà. 17. E ciò forse avviene, perchè il cielo va compartendo le grazie, acciò stia contento ciascuno a quella che gli tocca.

XXVII. 1. Ma avendo oggimai discorso sopra queste cose dell'arte forse più che bisogno non era, per ritornare alla vita e morte di Raffaello, dico che, avendo egli stretta amicizia con Bernardo Divizio cardinale di Bibbiena, il cardinale l'aveva molti anni infestato per dargli moglie, e Raffaello non aveva espressamente ricusato di fare la voglia del cardinale, ma aveva ben trattenuto la cosa con dire di voler aspettare che passassero tre o quattro anni; il qual termine venuto, quando Raffaello non se l'aspettava, gli fu dal cardinale ricordata la promessa, ed egli, vedendosi obbligato, come cortese non volle mancare della parola sua, e così accettò per donna una nipote di esso cardinale. 2. E perchè sempre fu malissimo contento di questo laccio, andò in modo mettendo tempo in mezzo, che molti mesi passarono, che il matrimonio non consumò. 3. E ciò faceva egli non senza onorato proposito. 4. Perchè, avendo tanti anni servito la corte ed essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il Papa gli avrebbe dato un cappello rosso, avendo già deliberato di farne un buon numero, e fra essi qualcuno di manco merito che Raffaello non era. 5. Il quale Raffaello, attendendo in tanto a' suoi amori così di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvenne ch' una volta fra le altre disordinò più del solito, perchè tornato a casa con una grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse riscaldato. 6. Onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca prudenza loro gli cavarono sangue, di maniera che indebolito si sentiva

Digitized by Google

mancare, laddove egli aveva bisogno di ristoro. 7. Perchè fece testamento; e prima, come cristiano, mandò l'amata sua fuor di casa e le lasciò modo di vivere onestamente. 8. Dopo divise le cose sue fra' discepoli suoi, Giulio Romano, il quale sempre amò molto, Giovan Francesco Fiorentino detto il Fattore, e un non so che prete da Urbino suo parente. 9. Ordinò poi che delle sue facoltà in Santa Maria Ritonda si restaurasse un tabernacolo di quegli antichi di pietre nuove, e un altare si facesse con una statua di Nostra Donna di marmo; la quale per sua sepoltura e riposo dopo la morte s'elesse; e lasciò ogni suo avere a Giulio e Giovan Francesco, facendo esecutore del testamento messer Baldassare da Pescia, allora datario del Papa. 10. Poi confesso e contrito finì il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fu il venerdì santo, d'anni XXXVII; l'anima del quale è da credere che, come di sue virtù ha abbellito il mondo, così abbia di se medesima adorno il cielo. 11. Gli misero alla morte al capo, nella sala ove lavorava, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici, la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava. 12. La quale tavola per la perdita di Raffaello fu messa dal cardinale a San Pietro a Montorio all'altar maggiore, e fu poi sempre per la rarità d'ogni suo gesto in gran pregio tenuta. 13. Fu data al corpo suo quella onorata sepoltura che tanto nobile spirito aveva meritato, perchè non fu nessun artefice che dolendosi non piangesse e insieme alla sepoltura non l'accompagnasse. 14. Dolse ancora sommamente la morte sua a tutta la corte del Papa, prima per avere egli avuto in vita un ufficio di cubiculario, e appresso per essere stato sì caro al Papa, che la sua morte amaramente lo fece piangere.

XXVIII. 1. O felice e beata anima, dacchè ogni uomo volentieri ragiona di te e celebra i gesti tuoi e ammira ogni tuo disegno lasciato! 2. Ben poteva la pittura, quando questo

Digitized by Google

nobile artefice morì, morire anch' ella; che quando egli gli occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. 3. Ora a noi, che dopo lui siamo rimasi, resta imitare il buono, anzi ottimo modo da lui lasciatoci in esempio e, come merita la virtù sua e l'obbligo nostro, tenerne nell'animo graziosissimo ricordo e farne colla lingua sempre onoratissima memoria. 4. Che in vero, noi abbiamo per lui l'arte, i colori e l'invenzione unitamente ridotti a quella fine e perfezione che appena si poteva sperare; nè di passar lui giammai si pensi spirito alcuno. 5. E oltre a questo beneficio che e' fece all'arte come amico di quella, non restò vivendo mostrarci come si negozia cogli uomini grandi, co' mediocri e cogl'infimi. 6. E certo fra le sue doti singolari ne scorgo una di tal valore, che in me stesso stupisco: che il cielo gli diede forza di poter mostrare nell' arte nostra un effetto sì contrario alle complessioni di noi pittori; questo è, che naturalmente gli artefici nostri, non dico solo i bassi, ma quelli che hanno umore d'esser grandi (come di quest'umore l'arte ne produce infiniti) lavorando nelle opere in compagnia di Raffaello, stavano uniti e di concordia tale, che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, e ogni vile e basso pensiero cadeva loro di mente; la quale unione mai non fu più in altro tempo che nel suo. 7. E questo avveniva, perchè restavano vinti dalla cortesia e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura. 8. La quale era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino gli animali l'onoravano, non che gli uomini. 9. Dicesi che ogni pittore che conosciuto l'avesse, e anche chi non l'avesse conosciuto, se lo avesse richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo. 10. E sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli e insegnandoli con quell'amore che non ad artefici, ma a figliuoli propri si conveniva. 11. Per la qual cagione si vedeva che non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti

Digitized by Google

valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. 13. Egli in somma non visse da pittore, ma da principe. 14. Per il che, o Arte della pittura, tu pur ti potevi allora stimare felicissima, avendo un tuo artefice che di virtù e di costumi ti alzava sopra il cielo! 15. Beata veramente ti potevi chiamare, dacchè per le orme di tanto uomo hanno pur visto gli allievi tuoi, come si vive, e che importi l'avere accompagnato insieme arte e virtù, le quali in Raffaello congiunte, potettero sforzare la grandezza di Giulio II e la generosità di Leone X, nel sommo grado e dignità che egli erano, a farselo familiarissimo e usargli ogni sorte di liberalità, talchè potè col favore e colle facoltà che gli diedero, fare a se e all' arte grandissimo onore. 16. Beato ancora si può dire, chi, stando a' suoi servigi, sotto lui operò, perchè ritrovo chiunque che lo imitò, essersi a onesto porto ridotto; e così quelli che imiteranno le sue fatiche nell'arte saranno onorati dal mondo, e ne' costumi santi lui somigliando, remunerati dal Cielo. Ebbe Raffaello dal Bembo questo epitaffio:

D. O. M.
RAPHAELI . SANCTIO . IOAN . F . VRBINAT .
PICTORI . EMINENTISS . VETERVMQVE . AEMVLO
CVIVS . SPIRANTEIS . PROPE . IMAGINEIS
SI . CONTEMPLERE
NATVRAE . ATQVE . ARTIS . FOEDVS
FACILE . INSPEXERIS
IVLII . II . ET . LEONIS . X . PONTT . MAXX .
PICTVRAE . ET . ARCHITECT . OPERIBVS
GLORIAM . AVXIT
VIXIT . AN . XXXVII . INTEGER . INTEGROS
QVO . DIE . NATVS . EST . EO . ESSE . DESIIT
VIII . ID . APRIL . MDXX .

ILLE . HIC . EST . RAPHAEL . TIMVIT . QVO . SOSPE . VINCI
RERVM . MAGNA . PARENS . ET . MORIENTE . MORI .

Digitized by Google

E il conte Baldassar Castiglione scrisse della sua morte in questa maniera:

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hippolytum Stygiis et revocarit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undas;
Sic pretium vitæ mors fuit artifici.
Tu quoque, dum toto laniatam corpore Romam
Componis miro, Raphael, ingenio
Atque Urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver
Ad vitam antiquum jam revocasque decus,
Movisti superum invidiam, indignataque mors est,
Te dudum exstinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic miser heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nosque mones.

Digitized by Google

DAS LEBEN

RAPHAEL'S VON URBINO

VON GIORGIO VASARI.

ÜBERSETZUNG UND COMMENTAR.

ERSTES CAPITEL.

1. *Wie freigebig und gütig sich der Himmel zuweilen zeige, indem er in einer einzigen Person die unendlichen Reichthümer seiner Schätze und die seltensten Gaben aufhäuft, welche er sonst während eines langen Zeitraumes zwischen vielen Individuen zu vertheilen pflegt, kann man deutlich in dem nicht weniger ausgezeichneten, als liebenswürdigen Raphael von Urbino gewahren.* 2. *Dieser wurde von der Natur mit all der Bescheidenheit und Güte ausgestattet, die man bei denen manchmal zu sehen pflegt, in welchen sich mehr als bei den übrigen Menschen mit einer gewissen aus edler Naturanlage stammenden Humanität die herrliche Zierde liebenswürdiger Freundlichkeit verbindet, die sich jeder Art von Leuten gegenüber und in allen Verhältnissen stets nachgiebig und gefällig zu beweisen pflegt.* 3. *Mit ihm beschenkte die Natur die Welt, als sie, besiegt von der Kunst durch die Hand Michelangelo Buonarroti's, in Raphael von der Persönlichkeit des Künstlers und von der Kunst zugleich besiegt sein wollte.*

Digitized by Google

Die Natur als von der Kunst überwunden hinzustellen, war damals eine so geläufige Wendung, daſs sie fast überall angewandt wird, wo man einem Künstler etwas Schmeichelhaftes sagen will. Man nahm die Natur als Künstlerin, welche die Gedanken Gottes zu Gestalten formt, und bringt sie so zum Künstler in Gegensatz, von dem sie bei dieser Arbeit noch übertroffen wird. Vasari stellt Raphael hier höher als Michelangelo, dessen persönliches Auftreten er öfter critisirt. Raphaels liebenswürdige Verkehrsformen erwähnt auch Giovio gleich in den ersten Sätzen seiner Biographie: ‚Die dritte Stelle in der Malerei neben Michelangelo und Lionardo hat Raphael durch die wunderbare Anschmiegsamkeit und natürliche Gestaltungskraft seines gelehrigen Ingeniums erworben. Durch sein vertrauliches Verhältniſs zu den Mächtigen, deren Gunst er durch die liebenswürdigste Dienstfertigkeit zu erlangen verstand, sowie durch die Vortrefflichkeit seiner Arbeiten stand er so hoch da, dass ihm niemals die Gelegenheit fehlte, seine berühmte Kunst in vollem Glanze zu zeigen.' Passavant irrt, wenn er in Giovio's Worten das Bestreben erblickt, Raphael als einen Höfling darzustellen, der durch seine Gewandtheit den grössten Theil seines Ruhmes erworben habe[1]. Giovio hatte dies so wenig im Sinne, als Vasari wenn er Raphaels äusseres Auftreten als wichtigste Ursache seines Erfolges neben seine Kunst stellt.

4. *Und in Wahrheit, da die Mehrzahl der Künstler bis zu seinen Zeiten von Natur eine gewisse Mitgift an Wunderlichkeit und Ungebildetheit empfangen hatten, was, abgesehen davon dass es sie zu zurückgezogenen, seltsamen Leuten machte, auch daran Schuld trug, dass in ihnen mehr die menschlichen Schattenseiten als der Ruhm und Glanz der freien Künste welche die Menschen unsterblich machen, zur Erscheinung kamen; so trat als natürlicher Gegensatz dagegen ein, dass Raphael all die seltensten*

[1]) N. E. 229.

Digitized by Google

Gaben seines Geistes, umstrahlt von solcher Liebenswürdigkeit, Wissenschaft, Schönheit, Bescheidenheit und vortrefflichem Benehmen zu Tage treten liess, dass sie genügt hätten, jeden noch so groben Mangel seiner Natur, jeden noch so grossen Schandfleck seines Wesens zu überdecken.

Vasari verfehlt bei keiner Gelegenheit, auf die Nothwendigkeit guter Manieren bei den Künstlern zu dringen, zu deren Nutzen sein Buch in erster Linie bestimmt war. Wo er das Gegentheil zu tadeln findet, pflegt er dabei zu verweilen und es als eine Quelle des Unglücks darzustellen. Vasari selbst war ein aus niederen Verhältnissen durch Routine im Weltverkehr emporgekommener Mann, der eine gewisse öffentlich decorative Thätigkeit der Künstler für deren eigentlichen Beruf ansah, eine Meinung, welche seine Zeit und mehr noch die auf ihn folgenden Generationen theilten.

5. *Es lässt sich daher mit Sicherheit aussprechen, dass diejenigen, welche Besitzer so seltener Gaben sind, wie wir sie bei Raphael erblicken, nicht schlechthin Menschen, sondern, wenn so zu sagen erlaubt ist, sterbliche Götter seien; und dass diejenigen, welche in den Jahrbüchern des Ruhmes durch ihre Werke unter uns auf Erden einen ehrenvollen Namen zurücklassen, auch die Hoffnung hegen dürfen, im Himmel eine entsprechende Vergeltung ihrer Mühen und Verdienste in Empfang zu nehmen.*

Diese Anschauung, derzufolge die guten Kunstwerke zu den guten Werken im theologischen Sinne gehören, so dass durch ein gutes Gemälde eine Sünde wieder gut gemacht werden könne, entspricht den religiösen Gedanken der Zeit. Ebenso natürlich für jene Tage ist die Lehre von der irdischen Göttlichkeit berühmter Menschen. Regierende Herren werden direct als Halbgötter betrachtet, mit allen Consequenzen dieser Lehre, welche man der Renaissance des Alterthums verdankte, und berühmte Männer konnten unter Umständen zu gleichem Range erhoben werden. Vasari schickt diese Glorificirung des Künstlerthums der Biographie desjenigen voraus, den er offen-

bar zu einer Art Heiligen seines Metiers zu erheben versucht. Hätte Raphael nicht so viel Weltliches gemalt, vielmehr sich wie Fiesole auf Kirchliches beschränkt, so würde wie bei diesem seine Seligsprechung vielleicht längst in Antrag gekommen sein. Passavant verfolgt eine derartige Tendenz, indem er das weltliche Element dadurch aus Raphaels Wesen gleichsam herauszuschaffen sucht, dass er dessen vorrömische, florentiner Epoche als die eigentliche Blüthe seines Wesens nimmt.

ZWEITES CAPITEL.

1. *Geboren also wurde Raphael in Urbino, einer in Italien sehr bekannten Stadt, im Jahre* 1483 *am Charfreitage um drei Uhr Nachts, einem Vater Namens Giovanni Santi, nicht sehr ausgezeichnetem Maler, einem Manne jedoch von gesundem Verstande und wohl geeignet seine Kinder auf demjenigen guten Wege vorwärtszubringen, der ihm selbst leider in seiner Jugend nicht gezeigt worden war.*

Charfreitag 1483 fällt auf den 26. März, dem julianischen Kalender nach auf den 28.[1]) Drei Uhr Nachts entspricht unserer Rechnung nach etwa neun Uhr Abends. Urbino war bekannt durch die dort regierende Familie, deren Ruhm unter andern auch Raphael's Vater in einem langen Gedichte zu verherrlichen gesucht hat, dessen Handschrift die Vaticanische Bibliothek besitzt und aus der Passavant[2]) die an den Herzog gerichtete Dedication und längere Proben mittheilt. Aus der ersteren geht hervor, dass Giovanni Santi durch den Brand seines väterlichen

[1]) Vas. VIII, 2. nota 1. [2]) I, 444. Vgl. Gaye I, 348.

Digitized by Google

Hauses, bei dem alles verloren ging, in die grösste Bedrängniss gerieth, sich auf verschiedenartige Weise zu helfen suchte und zuletzt auf die Malerei verfiel, eine Beschäftigung, bei der er als der vortheilhaftesten verblieb.

Über die Familie Santi hat Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi zuerst authentische Nachrichten beigebracht, die bis ins Jahr 1300 zurückgehen.[1]) Die Santi stammten aus dem urbinatischen Castelle Colbordolo. Sante dei Santi, Giovanni's Vater, zog nach Urbino. Im Widerspruch zu den Klagen in der Dedicationsepistel stellen die vorhandenen Documente, deren letztes sein Testament ist, Giovanni als in keineswegs ärmlichen Verhältnissen lebend dar.[2]) Es war Besitz an Häusern, etwas Land, baares Geld und Hausrath vorhanden.

Hinter ‚pittore non molto eccellente' hatte die Ausgabe von 1550 ‚anzi non pur mediocre in questa arte' ‚im Gegentheil, nicht einmal mittelmässig in dieser Kunst', woraus zu ersehen, dafs Vasari's hartes Urtheil schon zu seinen Zeiten Gegenstand von Debatten gewesen sein kann, welche eine Milderung herbeiführten, deren Fassung den Späteren dann immer noch zu hart erschienen ist. Gemälde Giovanni's befinden sich auf dem Berliner Museum, andere sind von der Arundel Society in Farbendruck mitgetheilt worden. Wäre er nicht der Vater Raphaels, so würden sie schwerlich Interesse erwecken: es giebt viel bedeutendere Künstler seines Ranges, deren Namen uns heute gleichgültig sind und sein müssen. Aus der Ungleichheit der Arbeiten dürfen wir schliefsen, dafs Giovanni das Meiste, besseres wie schlechteres, fremden Mustern entnahm. Ich bin deshalb nicht im Stande, seine Entwicklungsgeschichte, welche Crowe und Cavalcaselle[3])

[1]) Bei Passavant (I, 397 ff.) nicht ganz correct wiedergegeben. [2]) Giovanni's Testament am besten abgedruckt im El. stor. di Giov. S. p. 134. [3]) II, 579 ff.

mit der eingehendsten Sorge zusammenstellen, ganz als solche anzunehmen und ihm so viel originale Kraft zuzutrauen als sie thun.[1])

2. *Und da Giovanni wusste, wie sehr es darauf ankomme, dass die Kinder nicht mit Ammenmilch, sondern mit der der eigenen Mutter genährt werden, so wollte er als Raphael auf die Welt kam — den er bei der Taufe zum guten Vorzeichen mit diesem Namen belegte — da er keine andern Kinder hatte, wie er deren auch später nicht hatte, dass die eigene Mutter ihn stillte, und dass er in den Jahren des zarteren Alters lieber im eigenen Hause die väterlichen guten Sitten annähme, als in den Häusern der Bauern und gemeinen Leute weniger edle und rohe Sitten und Anschauungen.* 3. *Und wie er heranwuchs, begann er ihn in der Malerei zu üben, indem er für die Kunst grosse Neigung und vortreffliche Gaben bei ihm entdeckte; und so dauerte es gar nicht lange, dass Raphael noch als Kind ihm von grossem Nutzen war bei vielen Arbeiten, welche Giovanni im Urbinatischen ausführte.*

Vasari wusste nicht, daſs Magia Ciarla, Raphael's Mutter, 1491 starb, worauf sich Giovanni mit Bernardina Parte, Tochter eines Goldschmiedes in Urbino, verheirathete, welche ihn überlebte. Es ist alles, was Vasari über Raphael's Jugendjahre bringt, legendenhafter Natur. Bei der Mittheilung, das Kind sei nicht zu einer Amme gegeben worden, wird nur der Umstand auffallend, dass dies bei Michelangelo dagegen zutrifft, welcher von der Frau eines Steinmetzen in Settignano bei Florenz genährt, dort in der That bei Bauern und niederen Leuten aufwuchs. Fast scheint es, als habe Vasari die oben ausgesprochene Gegenüberstellung Raphael's zu Michelangelo, was die ‚costumi' anlangt, hier

---

[1]) Wer sich näher mit ihm beschäftigen will, muss jedenfalls mit Crowe und Cavalcaselle's Capitel den Anfang machen. Rumohr bespricht ihn III, 22. Passavant I, 438.

Digitized by Google

stillschweigend weiterführen wollen, denn es ist wiederum sehr auffallend, dass diese Angaben, sowohl Michelangelo's erste Erziehung in Settignano, als Giovanni's Ueberzeugung die Ammenmilch betreffend, sich in der Ausgabe von 1550 in beiden Biographien nicht finden. Vasari's zweite Auflage aber kam erst nach Michelangelo's Tode heraus.[1])

Giovanni hat vier Kinder gehabt. Raphael war das Älteste, ein zweites Söhnchen starb schon 1485, ein Töchterchen folgte 1491 der Mutter, welche ganz kurz vor ihm gestorben war. Bernardina's nach Giovanni's Tode geborene Tochter Elisabetta war 1521 noch am Leben.[2])

Allem, was Pungileoni vom ausgezeichneten Charakter der Mutter Raphael's erzählt und was bei Passavant dann noch mehr ausgeschmückt zu lesen ist, fehlt factische Unterlage. Auch die Streitigkeiten Raphael's mit seiner Stiefmutter Bernardina, aus denen man Schlüsse auf den Charakter der Frau gezogen hat, liefern keinen Anhalt. Wie Vieles erkennen lässt, war Raphael selber in Geschäften und Geldsachen ebenso bewandert und kühl als irgend Jemand, ohne dass sich auch hieraus Folgerungen auf ihn selbst etwa ziehen liessen.

Nachdem Pungileoni durch Aufstellung des richtigen Stammbaums die ächten Vorfahren Raphaels zu unserer Kenntniss gebracht hat, fällt damit eine Fälschung zusammen, die sich bereits eingebürgert hatte. Im vorigen Jahrhundert befand sich in der Galerie des Cardinal's Albani ein Gemälde, einen gewissen Antonio de' Santi darstellend, welcher einen lateinisch abgefassten Stammbaum der Santi in der Hand hielt: lauter Namen, die in der Familie gar nicht vorkommen. Bellori hat diese mythische Gesellschaft zuerst in Raphael's Geschichte fest eingeführt, Bottari sie mit seiner Autorität unterstützt[3]) und Quatremère de Quincy noch sie

[1]) Vasari findet hier nun überhaupt manches an Michelangelo auszusetzen. [2]) El. stor. di Giov. S. am Ende. [3]) Vas. 1759. II, 89. nota 2.

Digitized by Google

für ächt angenommen, obgleich sein Buch zwei Jahre nach Pungileoni's Forschungen herauskam. Longhena erst hat in der italiänischen Übersetzung Quatremère's auf das Wahre hingewiesen. Trotzdem berichtet Hirt noch 1833 von Raphael's Mutter, die sich von dessen eigner Hand gemalt im Besitz des Königs von Neapel befinde, und bei der ihm die Ähnlichkeit mit dem Sohne besonders aufgefallen sei.[1]) Verschiedene Sammlungen besitzen weibliche Studienköpfe von der Hand Raphaels, in denen man dessen Schwester erkennen will, deren Namen bei einer anderen Fälschung sogar der Mutter beigelegt worden ist.[2]) Ebenso problematisch sind die Portraitirungen der Mutter als Madonna, und Raphael's im zartesten Alter, die auf Gemälden Giovanni Santi's mit solcher Sicherheit entdeckt wurden, dass die Sache für ausgemacht galt. Diese Portraits, die einen ihrer Zeit sehr verbreiteten Gesichtstypus zeigen, sind schon deshalb nicht das wofür sie gehalten werden, weil Raphael's Kopfformation nicht zu ihnen stimmte.

Nicht besser steht es mit dem beinahe zur Glaubhaftigkeit herangereiften Mythus über Raphael's Schulmeister. Pungileoni zuerst hatte in der Bibliothek Albani den Brief des Marchese Maffei aufgetrieben, auf dessen alleinige Autorität hin er erzählt[3]), Venturini aus Urbino, bei dem Michelangelo in Florenz in die Schule ging, sei in Urbino später Raphael's Lehrer gewesen. Dies ist nicht einmal eine Conjectur, sondern

[1]) Museum, Blätter für bildende Kunst von Kugler. 1833. no. 19. p. 147. [2]) Pungileoni spricht (El. st. di Giov. 131) von einem Muttergottesbildchen aus dem 15. Jahrh., auf dessen Rückseite sich geschrieben fand: ‚Fu compro da isabella dogobio matre di Raffaello Sante da Urbino 1548. Fiorini 45.', während er in seinem Elogio storico di Raffaello, später also, angiebt (p. 9. Anm.), dass das Bildchen sich in Urbino befinde, wo es im Kloster Santa Chiara Raphael selbst zugeschrieben werde. Passavant (I, 43. nota 3.) zufolge lautet die Inschrift: ‚Fu comprato da isabeta da gobio matre di Raffaello Sante da Urbino, fiorini 25. 1548.' Es ist auffallend, dass die beiden Abschriften einander so unähnlich sind. [3]) El. st. di Raff. 3.

Digitized by Google

ein hingeworfener Gedanke. Passavant aber bringt die Sache vor und schliesst die weitere Vermuthung daran, so könne Raphael schon in zartem Alter Kunde von den Erfolgen seines späteren Nebenbuhlers erhalten haben. Als wenn Michelangelo zu der Zeit, wo Raphael Kind war, schon die mindesten Erfolge aufzuweisen gehabt hätte.

Gegen Maffei's Vermuthung lässt sich sogar ein positiver Grund anführen. Der Ductus in Raphael's Handschrift (und um anderes als Lesen und Schreiben handelte es sich hier nicht) ist von demjenigen des Michelangelo grundverschieden. Raphael macht zarte, sich schmal aneinanderdrängende Buchstaben mit langgeschwänztem l, d, g, q; seine Hand erinnert an die langgezogene lombardische Minuskel, während Michelangelo's Schrift mehr in die Breite geht und einen anderen, florentinischen Charakter hat. Wer die allen drei Theilen von Gaye's Carteggio angehängten, sehr zahl- und lehrreichen facsimilirten Schriftproben darauf hin vergleichen will, wird den Unterschied bald finden. Nur darin gleichen sich Raphael und Michelangelo auf diesem Gebiete, dass beide eine äusserst sorgfältige, fast gemalt schöne Handschrift haben, deren Eigenthümlichkeiten kennen zu lernen einiger vorkommenden Fälschungen wegen nothwendig ist.[1])

Denselben Werth wie der Schulmeistermythus hat die Sage des frühsten Unterrichtes in der Malerei (vor Perugino) durch Fra Carnovale, von dem sich ein Gemälde in Urbino befindet oder befand. Passavant lässt dies ganz unerwähnt. Eben dahin gehört die von Malvasia[2]) aufgebrachte, zuletzt von Füssly vorgetragene Erzählung, Raphael habe als Kind in Arbeit bei seinem Vater Majolicagefässe bemalen müssen, die indess auch Rumohr nicht ganz abweist. Raphael war zehnjährig, als sein Vater starb! Rumohr[3]) will Raphael, vor

[1]) Von Michelangelo's Hand sind schöne facsimilirte Proben in Guasti's Ausgabe der Gedichte gegeben, von Raphael findet sich ein charakteristisches, photographirtes Blatt in Lille. [2]) Felsina pittrice. [3]) III, 31.

Digitized by Google

Perugino, dem Ingegno auf einige Zeit als Gesellen oder Schüler beigegeben wissen, für den er eine besondere Vorliebe hegt. Es liegt meinem Gefühl nach zwar nichts vor, was diesem Gedanken Nachdruck zu geben vermöchte, Rumohr aber ist mit soviel Verständniss in das Wesen der älteren umbrischen Schule eingedrungen, welche als solche von ihm zuerst constatirt worden ist, dass wem die Kenntnisse fehlen, welche er sich gerade hier erworben hatte, und wem das eigenthümliche Verständniss abgeht, das ihm besonders für diese Schule verliehen war, seinen Anschauungen nicht gerecht werden kann. Was mir bei Rumohr bedenklich scheint, ist der Umstand, dass er hier (wie überall) ein zu grosses Gewicht auf die Farbe legt. Es ist nicht möglich, nach Jahrhunderten, von Farbe zu reden, wo es sich um so feine Nüancen handelt. Auf der andern Seite lässt er das Typische in der Zeichnung der Gestalten, auf das es hier doch am meisten ankommt, zu sehr ausser Acht.[1])

Wicar will[2]) Luca Signorelli als Lehrer Raphael's aufstellen, da derselbe 1494 eine Kirchenfahne für Urbino gemalt habe, auf der man die Hand Raphaels, geführt von der des Signorelli erkenne, und da eine der frühesten kleinen Madonnen Raphael's in der Körperwendung an Signorelli erinnere. Passavant sagt dagegen, dies Bildchen sei überhaupt zu schlecht, um Raphael zugeschrieben werden zu können. Passavant wiederum lässt Timoteo Viti, welcher

---

[1]) Rumohr kommt so weit, die Frage aufzustellen: Lernte Raphael die Ölmalerei vom Ingegno? Crowe und Cavalcaselle haben, wo sie Ingegno's Arbeiten um 1500 behandeln (III, 161), nur das in Betracht gezogen, was Rumohr im zweiten Bande über diesen Meister sagt, dem er zuerst wieder zu seinem Rechte verholfen hat. Passavant weist (I, 55) Rumohr einfach zurück, als habe dieser behauptet, Raphael sei bei Ingegno in der Lehre gewesen. Rumohr will offenbar nichts weiter als ein näheres Verhältniss bezeichnen, dessen Resultat die Annahme gewisser Eigenthümlichkeiten des Ingegno von Seiten Raphael's war, welche Perugino allein ihm nicht hätte gewähren können. [2]) El. stor. di Raff. 13. Pass. I, 50.

Digitized by Google

1495 nach Urbino kam, Raphael näher treten und dessen Portrait malen[1]), gesteht dabei jedoch ein, dass beides, Timoteo's Urheberschaft wie Raphael's Darstellung, nur auf einer Vermuthung beruhe.

Die Bemühung, für Raphael's jüngste Jahre eine bestimmt zu charakterisirende künstlerische Leitung ausfindig zu machen, ist als eine um so vergeblichere anzusehen, als Raphael's Thätigkeit, sobald sie nachweisbar vorzuliegen beginnt, durchaus keine Anklänge an diese supponirten allerersten Einflüsse mehr erkennen lässt.

4. *Zuletzt, da dieser gute und liebevolle Vater erkannte, dass sein Sohn wenig bei ihm lernen konnte, beschloss er ihn zu Pietro Perugino zu thun, welcher, wie ihm gesagt wurde, damals unter den Malern den ersten Rang einnahm; deshalb, nachdem er sich nach Perugia auf den Weg gemacht, begann er, da er Pietro dort nicht antraf, um ihn desto bequemer erwarten zu können, in San Francesco einiges zu malen.* 5. *Nachdem Pietro jedoch von Rom zurückgekehrt war, schloss Giovanni, der ein wohlgesitteter und edler Mann war, Freundschaft mit ihm; und als ihm der richtige Moment gekommen zu sein schien, trug er ihm, so gut er es immer vermochte, seinen Wunsch vor.* 6. *Und so nahm Pietro, der ein sehr gefälliger Mann und Freund geistig bedeutender Personen war, Raphael an; weshalb Giovanni ganz glücklich nach Perugia zurückkehrte, das Kind nahm und es nicht ohne viele Thränen der Mutter, die es zärtlich liebte, nach Perugia führte; wo Pietro, nachdem er die Art wie Raphael zeichnete, und seine guten Sitten und Manieren gesehn, dasjenige über ihn als Urtheil aussprach, was später die Zeit als volle Wahrheit durch die That erfüllte.*

Ist, wie ich allgemein angenommen finde, Raphael siebzehnjährig, um 1500, bei Perugino eingetreten, so war sein Vater damals schon sechs Jahre todt. Wir werden sehn, dass

---

[1]) Rom, Gallerie Borghese.

Digitized by Google

Vasari den Tod Giovanni's überhaupt um zehn Jahre zu spät ansetzt. Er glaubte mithin sich hier seinem fabulirenden Talente mit voller Sicherheit hingeben zu können. Vasari gefällt sich offenbar darin, ein Musterverhältniss zwischen Ältern, Meister und Lehrling auszumalen. So sollte es seiner Meinung nach bei solchen Gelegenheiten stets hergehen. Vortreffliche Menschen, freundliche Beziehungen, wohlwollende Lehrer, viel Talent, sichere Voraussicht einer grossen Zukunft Dem Factischen nach war der Vater todt, die Mutter, zu deren Thränen Vasari in der ersten Auflage noch ‚grandissimi pianti' ‚grosses Jammern' hinzusetzt, eine Stiefmutter, von einem besonderen Verhältnisse Raphael's zu Perugino nichts bekannt. Wir besitzen über beider gegenseitige Gesinnung nur das eine allerdings bedeutende Zeugniss, dass Raphael Perugino's Portrait dicht neben seinem eigenen auf der Schule von Athen erscheinen lässt.[1])

Im Leben des Perugino hatte Vasari dessen Begegnung mit Giovanni Santi und Raphael bereits erzählt.[2]) Hier heisst es sogar: ‚questo fu il miraculoso Raffaello Sanzio da Urbino, il quale molti anni lavorò con Pietro in compagnia di Giovanni de' Santi, suo padre' ‚das war der wunderbare Raphael von Urbino, welcher viele Jahre mit Pietro in Gemeinschaft mit Giovanni Santi, seinem Vater, arbeitete.' Wäre sich Vasari bewust gewesen, dass diese Erzählung von dem, was er im Leben Raphael's selber berichtet, abweiche und deshalb beides weniger glaubhaft erscheinen könne, so wäre es ihm ein Leichtes gewesen, in der zweiten Auflage den nöthigen Einklang herzustellen. Allein weder er, noch sein Publikum achteten darauf.

---

[1]) Von Äusserungen Perugino's über Raphael ist nichts überliefert. Auf Vasari's Wort ‚giudizio' hin hat Comolli (p. 7, nota 12.) vielleicht die ‚Briefe' erfunden, welche Perugino über die Fortschritte des jungen Raphael an dessen Vater geschrieben haben soll! [2]) Vas. VI, 51.

Digitized by

Es ist versucht worden, ein besonderes persönliches Verhältniss des Giovanni Santi zu Perugino aus den Versen herzuleiten, mit denen er seiner und Lionardo's in seinem urbinatischen Heldengedichte gedenkt:

Due giovin par d'etade e par d'amori,
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
Pier della Pieve, che son divin pittori.

Zwei Männer gleichen Alters und gleich an Liebe,
Leonardo da Vinci und der Perugino,
Pier della Pieve, welche göttliche Maler sind.

Man hat ‚par d'amori' auszudeuten gesucht, das auf die Reize ihrer Werke gehn, oder sich auf gemeinsame Liebesabenteuer, auf liebreiches Verhältniss zu einander, möglicher Weise auch auf die Liebe des Publicums zu ihnen beziehen könnte. Ich finde einmal jedoch die Wendung nirgends sonst so gebraucht, und sehe zweitens Lionardo's und Perugino's Namen an der Stelle, wo sie hier stehen, inmitten einer grossen Reihe anderer Künstler genannt, von welchen jeder in gleicher Weise eine ähnliche Schmeichelei empfängt und unter denen sie gar nicht hervorstechen, während Mantegna und Melozzo da Forlì als besonders geschätzte Meister mit ganz anderen, die persönliche Bewunderung betonenden Accenten versehen worden sind. Ich vermuthe sogar, es stand ursprünglich ‚par d'onori' da, was bedeuten würde, dass beiden gleich ehrenvolle Erwähnung gebühre, und Giovanni Santi, von dessen eigner Hand einige Correcturen der Vaticanischen Handschrift herrühren sollen, hat den Fehler des Abschreibers übersehn.[1]) Wenn wir das Jahr 1500 als das-

[1]) Über den Zusammenhang Perugino's und Lionardo's handeln Crowe und Cav., deren Biographie Perugino's (III, 170) zu den besten ihrer Werke gehört. Über ihn ferner Rumohr (II, 336 ff.), der eine vortreffliche Entwicklungsgeschichte giebt und Perugino's Standpunkt bespricht zu der

jenige des Eintritts Raphael's bei Perugino annehmen, so verdanken wir dies Datum nur der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Pungileoni, dem Passavant folgt[1]), lässt Raphael bereits 1495 bei Perugino in die Lehre kommen. Sehr wunderlich ist Perugino's meist religiösen Gemälden gegenüber das, was Vasari[2]) über seinen Mangel an Religion sagt: ,Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l'immortalità dell' anima: anzi, con parole accomodate al suo cervello di porfido, ostinatissimo ricusò ogni buona via. Aveva ogni sua speranza ne' beni della fortuna, e per danari arebbe fatto ogni male contratto.' ,Pietro war ein Mann von sehr wenig Religion und konnte es niemals dahin bringen, an die Unsterblichkeit der Seele zu glauben: im Gegentheil, mit seinem Gehirn von Porphyr angemessenen Ausdrücken wies er hartnäckig alles Heil von sich. All sein Hoffen stand auf weltlichen Besitz und um Geld hätte er sich auf Alles, auch das Schlechteste eingelassen.'

Woher hatte Vasari das, der zwölf Jahre alt war als Perugino starb, in dessen Biographie ausserdem nichts berichtet wird, was als Illustration dieser Anklagen angesehn werden könnte? Es finden sich bei Vasari auch an andern Stellen solche Ausfälle, die mit Heftigkeit vorgetragen werden und in sich nicht recht erklärlich sind. Seltsamer Weise äussert er sich über Lionarbo in ganz ähnlichem Sinne, indem er ihm Mangel an Christenthum, ja ausdrücklich Häresie vorwirft, während er Bramante dagegen zum Lobe nachsagt, er habe sich wenig um die Religion bekümmert und lieber den

---

Zeit, wo Raphael vermuthlich bei ihm eintrat (1500): er hatte seinen Höhepunkt bereits überschritten und arbeitete fabrikmässig. [1]) Passavant's Buch ist an dieser Stelle eine theils wörtliche, theils im Auszuge gegebene, theils in Umschreibungen sich bewegende Bearbeitung der betreffenden Seiten Pungileoni's. [2]) Vas. VI, 50.

Umgang geistreicher Leute aufgesucht. Alles dies finden wir in der zweiten Auflage fortgelassen, in der, wie bemerkt, manches getilgt worden ist.

DRITTES CAPITEL.

1. *Es ist ein sehr bekannter Umstand, dass Raphael, indem er die Manier des Pietro Perugino studirte, ihn so genau und in allen Dingen copirte, dass seine Nachahmungen sich neben den Originalen des Meisters nicht herauserkennen liessen und dass man zwischen seinen Arbeiten und denen Pietro's sicher nicht zu unterscheiden vermochte, wie auch ganz offenbar einige Figuren in San Francesco zu Perugia beweisen, welche er dort auf einem Oelgemälde für Maddalena degli Oddi arbeitete.* 2. *Diese sind: eine Heilige Jungfrau, welche gen Himmel gefahren ist, und Jesus Christus, welcher sie krönt; und unten, um das Grabmal herum, sind die zwölf Apostel, welche die himmlische Herrlichkeit betrachten, und zu Füssen des Gemäldes sind auf einer Predella*[1]) *in kleinen Figuren drei Compositionen vertheilt: die Verkündigung Mariae, wie die Magier Christus anbeten, und wie er im Tempel in Simeon's Arme gelegt wird, ein Werk, welches sicherlich mit der äussersten Sorgfalt gemacht worden ist; und wer nicht auf Erkennung der Manieren eingeübt wäre, würde sicher glauben, es sei von der Hand Pietro's, während es ohne Zweifel von der Hand Raphael's ist.*

---

[1]) ‚Predella' nennt man die Malerei, welche das Fussgestell einer grösseren Tafel zu bilden pflegt. Kleinere Figuren und Vertheilung des langen und schmalen Raumes in mehrere Compositionen finden sich oft, zuweilen auch wird eine einzige friesartige Figurenzusammenstellung gewählt.

Digitized by Google

Am besten scheint Rumohr das Verhältniss zu bestimmen, in welchem Raphael von Anfang an zu Perugino stand. Er sagt[1]): ‚Hatte Raphael, wie doch nicht ohne Grund angenommen wird, schon in der Schule und Werkstätte seines Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, so wird er in der Werkstätte des Perugino (wenn nicht noch anderer Meister) schwerlich als Lehrling, vielmehr sogleich als Geselle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meisters eingetreten sein. Als Pietro in Perugia sich niederliess, war er bereits den funfzigen nahe, war er, jenes edle Bestreben, welches ihn bis dahin über die meisten Zeitgenossen erhoben hatte, gegen einseitigen Erwerbsgeist vertauschend, von einem grossen Künstler zu einem glücklichen Unternehmer von malerischen Erzeugnissen aller Art herabgesunken. Seine damaligen und späteren Arbeiten sind daher grossentheils die Werke seiner Gehülfen und Schüler.'

Die Krönung Mariae verlegt Passavant ins Jahr 1502 oder das folgende und führt sie im Verzeichnisse der Werke bereits als Nro. 17 an.[2]) Da Pungileoni, Rumohr und Passavant für diese Zeiten Raphael's ein besonderes Interesse hegen und der Besprechung seiner frühesten Werke ihre ganze Aufmerksamkeit zugewandt haben, so ist eine Vergleichung ihrer Ansichten sehr lehrreich. Dazu kommt, dass das Berliner Museum, wie bemerkt, eine Anzahl der sogenannten ältesten Arbeiten Raphael's besitzt, welche das Studium dieser Epoche seiner Thätigkeit erleichtern.

Die Krönung oder auch Himmelfahrt Mariae befindet sich sammt der Predella nach mannigfachen Schicksalen in der Gallerie des Vatican, und ist, wie Vasari richtig bemerkt, ganz in der Weise des Perugino gemalt. Dem Mythus zufolge hat wieder ein Brief existirt, worin der junge Raphael

---

[1]) III, 24. Die ersten Sätze sind freilich bedenklich. Hierzu was Rumohr bereits II, 336 ff. bemerkt hat. [2]) In der franz. Übers. erst Nro. 11.

seine Freude über den ihm gewordenen Auftrag zu erkennen giebt[1]). Sodann soll er sich in einem der Apostel selbst portraitirt haben, was jedoch nicht einmal Passavant gelten lässt. Solche Briefe und eigene Bildnisse finden wir an mehr als einer Stelle als unschuldige Ausschmückungen der Lebensgeschichte Raphael's angebracht.

Zur Krönung der Maria sind schon Studienblätter von Raphael's Hand erhalten, und unter diesen bereits eines, das bei genauerer Untersuchung bedenklich macht, weil es nicht die Originalzeichnung zu sein scheint: eine Actstudie (wenn dieser Ausdruck hier gestattet ist) für Christus und die Heilige Jungfrau, die Gruppe von zwei nach Art der damaligen Zeit mit enganliegenden Kleidern bekleideten jungen Menschen gebildet. Das Blatt befindet sich in Lille. Ich halte diese Zeichnung deshalb für bedenklich, weil das Venetianer Skizzenbuch Raphael's[2]) eine Reihe wirklicher Actstudien von der Hand Raphael's aus jener Zeit enthält, welche mit diesen beiden Gestalten, weder was die Auffassung des Körpers, noch was die Art der Schraffirung anlangt, stimmen. Und ebenso ganz andere Niederschrift der Umrisse, andere Proportionen und dieselbe Fertigkeit der Hand in zwei gleichfalls zu Venedig befindlichen Gewandstudien. Sie zeigen Eins aber besonders: die Freiheit, mit der Raphael sich damals schon über die Formen erhob, welche die Schule Perugino's zur Nachahmung gleich vorbereitet denen überlieferte, welche davon Gebrauch machen wollten. Für jede Fussstellung, jede Fingerbewegung waren hier Muster vor-

---

[1]) Pass. I, 67. [2]) Eine grosse Anzahl Zeichnungen aus Raphael's frühester Zeit, im Besitz der Academie von Venedig, phot. von Braun. Vielleicht identisch mit dem ,libro famoso de' cento disegni di mano tutti di Raffaele', das aus Guido Reni's Erbschaft fortkam? Malvasia, Felsina Pittrice p. 58 (ed. 1678). (Vgl. Vossische Ztg. vom 25. Jan. 1861. Baldinucci hatte daraus ein ,libro dei centi Sonetti' gemacht, was weitere Irrthümer veranlasste.)

handen, und die Art, wie man abgetrennt einzelne Glieder oder sogar Körperwendungen den Figuren je nach Bedürfniss verschiedenfach anpasste, ist besonders deshalb lehrreich zu verfolgen, weil die falsche Vermuthung, als beruhten diese Variationen auf selbständiger Naturanschauung, zu nahe liegt. Raphael ordnet sich, was das Allgemeine anlangt, diesen Formen noch ganz unter, seine Studien aber zeigen, wie er, gleichsam für sein eigenes Bewustsein nur, privatim bestrebt war, das auf eigene Faust in der Natur zu suchen, was er, oberflächlich betrachtet, in Nachahmung fremder Muster zu Stande brachte. Mir scheinen die Studienblätter zur Krönung Mariae wichtigere Geheimnisse über Raphael's Entwicklungsgang zu verrathen, als etwa Briefschaften über oder von ihm aus jenen Jahren thun würden. Wir haben die Beweise in Händen, mit welchem Eifer und welcher Gewissenhaftigkelt er von den ersten Anfängen an sich Rechenschaft zu geben suchte von dem, was er scheinbar doch nur als Copie Perugino's arbeitete.

In dieser Zeit auch müsste die in Wasserfarben ausgeführte Anbetung der Könige entstanden sein, die in Berlin als ‚Raphael Ancajani' für ein Bild Raphael's gilt. Das leider nur in Überresten vorhandene Werk ist allerdings eine Arbeit jener Zeit und jener Schule, wie manches andere.[1]) Da wir annehmen müssen, dass Raphael sich den Formen dieser Schule anfangs durchaus fügte, so wird es sich bei solchen Bestimmungen zuletzt um die Aussprüche von Autoritäten handeln, deren Gefühle man beweisende Kraft zutraut. Es kann da vorkommen, dass der Eine, der lange Lebenserfahrung für sich hat, an einer Stelle die unzweifelhaftesten Pinselstriche Raphael's zu erkennen behauptet, wo der Andere, dessen Studium nicht ganz demselben Gebiete der Kunstgeschichte gewidmet war, nichts davon zu ersehen

---

[1]) In der Einleitung bereits besprochen.

im Stande ist. Der Anfänger wird wohlthun, sich an das zu halten, was fest verbürgt ist, und darf dies hier um so ruhiger, als die besten und wichtigsten Werke Raphaels urkundlicher Beglaubigung nicht ermangeln. Ein Umstand spricht für diejenigen, welche an die zahlreichen Jugendwerke Raphael's glauben: der, dass er ohne Zweifel damals bereits ununterbrochen thätig gewesen sein muss, da er eine ganz erstaunliche Arbeitskraft besass. Wären deshalb sämmtliche ihm zugeschriebenen ersten Gemälde sicher beglaubigt, so würde deren Anzahl kein Hinderniss sein, sie ihm zuzuschreiben.

Die beiden reizendsten darunter sind die Madonna Connestabile[1]) in Perugia, bekannt durch zahlreiche Copien, das einzige von Raphael's beweglichen Werken vielleicht, das im alten Rahmen in der alten Familie blieb, wenigstens durch Vererbung aus einer Generation in die andere überging, und die Madonna mit zwei Heiligen im Berliner Museum[2]), eine kleine Tafel, deren goldiger Ton etwas eigenthümlich anmuthendes hat. Beide Gemälde sind bestätigt durch Handzeichnungen. Von den übrigen Madonnen dieser frühsten Zeit, welche in Berlin Raphael zugeschrieben werden, lässt sich nur sagen, dass ihre Herkunft, auf blosse Vermuthung gegründet, mag diese noch so lebhaft sein, immer eine nicht ganz ausgemachte bleibt. Ich kann mir denken, dass wer eines dieser kleinen Stücke selbst besässe, länger im eignen Zimmer gehabt und stets von neuem betrachtet, zuletzt die feste Überzeugung gewönne, kein anderer als Raphael könne sein Urheber sein.

---

[1]) Oder Madonna Staffa. Pass. fr. II, nro. 12. Auch die Madonna Alfani gehört hierher. Pass. fr. II, nro. 9. [2]) Pass. fr. II, nro. 10.

3. *Nach Vollendung dieses Werkes verliess Raphael, da Pietro einiger Geschäfte wegen nach Florenz zurückkehrte, Perugia und ging mit einigen seiner Freunde nach Città di Castello, wo er eine Tafel für die Kirche von San Agostino in derselben Manier malte, und ebenso für San Domenico eine mit einer Kreuzigung, die, wäre nicht sein Name darauf geschrieben, Niemand für ein Werk Raphael's halten würde, sondern für Pietro's.* 4. *Für San Francesco auch, in derselben Stadt, malte er auf eine Tafel die Vermählung der Heiligen Jungfrau, in welcher man ganz besonders einen Zuwachs an Kunstvermögen bei Raphael erkennen kann, indem er mit Feinheit in's Zartere gehend die Manier Pietro's übertrifft.* 5. *Auf diesem Gemälde ist ein Tempel mit solcher Sorgfalt perspectivisch aufgerissen, dass es etwas wunderbares ist: zu sehen, in welcher Weise er bei solchen Aufgaben Schwierigkeiten aufsuchte.*

Die Tafel von Città di Castello ist wahrscheinlich verloren gegangen, die andere befindet sich heute in England. Eine Abbildung in dem Passavant's Buche beigegebenen Bilderatlas. Diese Kreuzigung ist ganz in den Formen Perugino's gehalten. Passavant setzt ihre Entstehung in's Jahr 1500, Rumohr vier Jahre später, was ich kaum für möglich halte, insoweit der Umriss, nach dem ich das Bild beurtheile, eine Ansicht zulässt. Als älteste Arbeiten Raphael's aus jener Epoche werden übrigens ein paar noch vorhandene Kirchenfahnen angeführt[1]), welche Raphael für Città di Castello gemalt hat und die man in's Jahr 1500 setzt.

Vasari, dem es um diese ersten Zeiten Raphael's nicht in dem Maasse zu thun war wie uns, behandelt sie summarisch. Die in der Nachahmung Perugino's entstandenen Arbeiten Raphael's bildeten für sein Auge eine einheitliche Masse, deren feinere Unterschiede im Einzelnen er auf sich beruhen liess. So kommt es, dass er nun gleich die Ver-

[1]) Pass. fr. II. nro. 4. Mündler zu Burckhardt, Zahn's Jahrb. II, 292.

Digitized by Google

mählung der Jungfrau, das berühmte Sposalizio, Raphael's erstes ganz selbständiges Werk, anführt und andere Arbeiten, von denen sogleich die Rede sein wird, später setzt, die doch offenbar nur einen Übergang zu dieser bilden. Dass er Perugino um diese Zeit nach Florenz gehen lässt — eine Reise, von der factisch nichts bekannt ist — hat, glaube ich, seinen Grund darin, dass Vasari beim Sposalizio die sich von der Schule des Meisters ablösende eigene Arbeit Raphael's stark empfand und durch die Erzählung von Perugino's Abwesenheit gleichsam einen Übergang zu dieser Selbständigkeit ganz nebenbei andeuten wollte. Dass er unter den Freunden, mit denen Raphael nach Città di Castello gegangen sein soll, bestimmte Leute im Sinne gehabt, bezweifle ich. Es sind wohl nur im Allgemeinen Raphael's Mitschüler gemeint gewesen.[1] Wie man auch diese Excursion Raphael's auszubeuten verstanden hat, zeigt Pungileoni's Mittheilung über Malereien in dem nahegelegenen Kloster Citerna, welche ‚sicherer dortiger Tradition zufolge' von Raphael herrühren sollen. Man ersieht aus solchen uns heute ganz klaren Andichtungen, wie der Mythus grossen Männern auf Schritt und Tritt folgt und die Wege verwischt und nach eigenem Gutdünken andere zieht, die sie gegangen sind. Und nichts natürlicher als dieser Process. Nicht darum ist es den Leuten zu thun, Raphael's Entwicklung kennen zu lernen, seine Thätigkeit sich klar zu machen, sondern Werke nachzuweisen, die von ihm geschaffen sind. Jemehr die Zahl der als ächte Raphael's anerkannten Gemälde wächst, um so sicherer fühlt sich jeder, der eines davon besitzt, um so geneigter ist er, anderen Besitzern durch Gewährung seiner Anerkennung den gleichen Vorzug zu bereiten. Die Freude am Genusse eines ächten Werkes ist ja so viel grösser als

[1]) Passavant hat (I, 55.) zusammengestellt was von den Schülern Perugino's damals in Perugia gewesen sein könnte.

Digitized by Google

die Genugthuung, mit der die Kritik es als zweifelhaft auf seinen wahren Werth zurückführt! Deshalb in Italien diese allgemeine Willigkeit, Werke grosser Meister für ächt zu erklären, der wir da immer begegnen. Aus diesem Gesichtspunkte ist Pungileoni's Biographie zu beurtheilen. Er will mit der Freude, mit der ein Geistlicher die Legenden eines Heiligen so glänzend als möglich darzustellen sucht, Raphael' Wirksamkeit verbreitern. Er weist nichts zurück. Jede neue Reise, die Raphael dahin oder dorthin gemacht, jedes Gemälde, das dabei seinem Pinsel entsprossen sein könnte, ist ihm eine willkommene Bereicherung seiner Arbeit. Hier lieber kritisch zu richten, misstrauisch zu sein, fortzulassen, kommt ihm selten in den Sinn. Er würde sich selbst beraubt haben, hätte er hier eine Beschränkung eintreten lassen. Und dieses Buch nun, müssen wir bedenken, war die Grundlage für Passavant, der uns, so betrachtet, kritischer und bedächtiger erscheinen muss, als er ohne diese Erwägung und in seiner Darstellung nur mit dem als ganz sicher nachzuweisenden Materiale confrontirt, dasteht. Die Italiäner begehren eine gewisse Fülle der Mittheilung, die sie, sollte sie fehlen, ohne weiteres zu schaffen suchen. Sie verlangen Anschauungen, sich daran zu erfreuen, denen das Bewusstsein, es handle sich nur um Ausgeburten der Phantasie, wenig von ihrem Werthe nehmen wird, während kahle Facta dadurch keinen Reiz in ihren Augen gewinnen, dass sie so nun als verbürgt und zuverlässig gegeben werden dürfen. Dieser Gesinnung neigte Passavant zu. Er sowohl wie Pungileoni waren Männer, deren Beschäftigung mit Raphael zu einer durchdringenden Lebensarbeit ward, welche zugleich jedoch in keiner Weise mit öffentlicher Lehrthätigkeit zusammenhing. Der bei anderen Gegenständen historischer Wissenschaft unausbleibliche kritische Widerspruch fehlte ihnen. Sie arbeiteten nur für sich, kannten das künstlerische Material allein,

hatten auch beim litterarischen kaum Mitwisser und durften von keinem gelehrten oder ungelehrten Publikum Einspruch weder erwarten noch erhoffen. Rumohr, der seiner geistigen Anlage nach freilich eine kritischere Natur war, litt dennoch unter denselben Verhältnissen, und, wenn wir weiter zurückgehen, Bottari hatte nicht anders gearbeitet, von Vasari selber zu geschweigen, der seiner Zeit in ganz Italien Niemand gefunden hätte, aus dessen Munde ihm ein Wort brauchbarer Kritik über seinen Raphael zugeflossen wäre. Diese Umstände dürfen nie vergessen werden. Einmal dann nicht, wenn es sich um gerechte Beurtheilung des Geleisteten handelt, noch weniger dann aber, wenn wir das für die Zukunft noch zu leistende in's Auge fassen.

VIERTES CAPITEL.

1. *Während Raphael nun inzwischen auf diesem Wege den grössten Ruf erworben hatte, war von Pabst Pius dem Zweiten die Ausmalung der Bibliothek des Domes von Siena dem Pinturicchio übertragen worden, welcher, da er ein Freund Raphael's war und ihn als vortrefflichen Zeichner kannte, ihn nach Siena brachte, wo Raphael ihm einige der Zeichnungen und Cartons dieses Werkes machte; und die Ursache, weshalb er nicht fortfuhr, war, dass während seines Aufenthaltes in Siena von einigen Malern mit den höchsten Lobeserhebungen der Carton gefeiert wurde, welchen Lionardo da Vinci im Saale des Pabstes in Florenz gemacht hatte: eine wunderschöne Gruppe von Pferden, um sie im Saale des Palastes auszuführen, und ebenso die nackten Gestalten, welche, im Wetteifer gegen Lio-*

Digitized by Google

nardo, von Michelangelo Buonarroti in noch grösserer Vollendung gezeichnet waren, worauf in Raphael solche Sehnsucht erwachte, entspringend seiner Liebe, die er immer dem Vorzüglichsten in der Kunst entgegentrug, dass er, mit Beiseitesetzung jener Arbeit und all seines pecuniären und sonstigen Vortheiles, nach Florenz aufbrach.

Vasari denkt sich den Verlauf derart, dass das Sposalizio Raphael's künstlerischen Ruf begründet und ihm, im Allgemeinen wenigstens, das Engagement nach Siena eingetragen habe. Ein solcher Verlauf der Dinge aber war unmöglich. Der im Archive zu Siena vorhandene Contract zwischen Pinturicchio und dem Bauherrn, Cardinal Piccolomini[1]), ist schon vom 29. Juni 1502, und der Beginn der Thätigkeit Raphaels für die Frescogemälde der Dombibliothek in diese Zeit zu setzen. Die ‚Libreria', ein hoher, viereckiger, dem Dome angebauter und durch eine, wie es damals Sitte war, sehr unbedeutende Thüre mit ihm verbundener Raum, dient heute zur Aufbewahrung der für den Dienst der Kirche nöthigen Bücher, meist Antiphonarien, die, auf Pergament geschrieben, gewaltige Bände bilden. Damals sollte die von Enea Piccolomini, dessen Verherrlichung das ganze Werk galt, gesammelte kostbare Bibliothek darin untergebracht werden. Zwei sich gegenüber liegende Wände und die gewölbte Decke sind mit den Fresken bedeckt, welche noch wohlerhalten dastehen. Auch Michelangelo erhielt zu jener Zeit Aufträge für diesen Dom: fünfzehn Statuen von Marmor, bestimmt ein im Innern dicht neben der Bibliotheksthüre liegendes Begräbniss der Piccolomini zu schmücken, allein nie von seiner eigenen Hand vollendet.[2])

[1]) Er wurde erst im folgenden Jahre Pabst und zwar als Pius der Dritte. Der sehr ausführliche Contract am bequemsten Vas. V, 286, wo ich alles dazu gehörige eingehend besprochen findet. [2]) L. M. Cap. 5.

Digitized by Google

Zeigt das in's Jahr 1504 fallende Sposalizio Raphael als seinem Meister Perugino weit überlegen, so lassen bereits seine 1502 für Siena angefertigten Zeichnungen ihn als hoch über Pinturicchio stehend erscheinen. Pinturicchio[1]) war beinahe zwanzig Jahre älter als Raphael. Dass er ein Schüler des Perugino gewesen, bezweifeln die Herausgeber des Vasari, da er beinahe gleichaltrig mit diesem sei. Indessen, wenn sogar nicht einmal acht Jahre Unterschied zwischen beiden lägen — ihre Geburtsdaten sind 1454 und 1446 — so würde schon die Manier Pinturicchio's, der als ein handwerksmässiger und trockener Nachahmer Perugino's erscheint, keinen Zweifel über das Verhältniss gestatten. Vasari sagt, Pinturicchio habe viele Jahre mit Perugino gearbeitet und immer ein Drittel des Gewinnstes erhalten. Rumohr will zwischen den besseren und geringeren Arbeiten Pinturicchio's unterschieden wissen, wie denn auch Crowe und Cavalcaselle von einigen seiner Werke mit der grössten Hochachtung reden. Wir werden deshalb bei ihm wie bei Perugino die eigentlich private Thätigkeit zu trennen haben von der officiellen Malerei im Grossen, wie diese in der Libreria zu Siena zur Erscheinung kommt. Denn so erfreulich diese Fresken heute für jeden Beschauer sein müssen, so sehr treten sie zurück wenn wir Raphael's Skizzen mit ihnen vergleichen, von denen leider nur wenige erhalten sind.

Über das Maass von Raphael's Betheiligung an der Arbeit sind verschiedene Meinungen schon von Vasari aufgestellt worden. Hier redet er nur von einigen Cartons, welche Raphael für Pinturicchio gemacht habe; in der Biographie Pinturicchio's selber jedoch giebt er in der ersten Auflage an: Raphael habe alle Cartons nach den Skizzen gezeichnet[2]); in der zweiten: die Skizzen und Cartons aller

[1]) Rumohr II, 330. Vas. V, 264. Crowe u. Cav. III, 256. [2]) Vas. Ed. 1550. Pass. II, 525.

Digitized by Google

Gemälde seien von Raphael, und von den Cartons einer noch in Siena vorhanden, während er, Vasari, selber einige der Skizzen von Raphael's eigner Hand in seiner Sammlung besitze.[1]) Vielleicht sind dies die drei heute erhaltenen, von denen eine in Florenz, in der Sammlung der Ufficien, eine in Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire, die dritte in Perugia sich befindet: die erste bekannt und Jedermann zugänglich, die zweite photographirt, aber nur für die Windsorsammlung, die dritte in Privatbesitz zu Perugia, in Durchzeichnung auf dem Städel'schen Institute in Frankfurt. Was aus dem von Vasari erwähnten, seiner Zeit in Siena vorhandenen Carton geworden sei und zu welchem Gemälde er gehörte, wissen wir nicht.

Um einen Begriff von Raphael's Mitwirkung bei diesen Werken zu gewinnen, ist eine Vergleichung seiner Skizze zu dem in der Reihe den Anfang machenden Gemälde mit diesem selbst ausreichend. Wir erblicken an der Spitze einer von links heransprengenden Cavalcade den Cardinal Enea Silvio, der als Pabst und Schriftsteller seine Familie, die Piccolomini in Siena, gross gemacht hat. Der Verherrlichung seiner Thaten sollen diese Darstellungen dienen. Auf dem Wege zum Concil nach Basel ist er, einem Seesturme glücklich entronnen, eben bei Genua (das man im Hintergrunde sieht) an's Land gestiegen und im Begriff weiterzueilen. In Raphael's zierlicher, fester Schrift lesen wir dies oben am Rande der Zeichnung, wissen aber nicht, ob die so gegebene Erläuterung das war, was der Auftragsteller geliefert hatte, um den gewünschten Inhalt der verschiedenen Gemälde anzudeuten; doch scheint diese Annahme natürlicher als die, dass Raphael oder Pinturicchio aus eignem Studium der Lebensschicksale Enea's zu diesen Hauptpunkten seiner Thätigkeit gelangt seien und dieselben aus eigner Idee so dar-

[1]) Vas. V, 265.

zustellen gesucht hätten. Es sind die einzelnen Personen und die Stadt durch beigesetzte Namen auf der Skizze noch besonders kenntlich gemacht.

Diese Zeichnung sehen wir nun schon mit den nöthigen Quadraten überzogen, um als Carton gross wiederholt zu werden. Jetzt aber ist etwas unerklärbar. Warum weicht das Gemälde selbst von dieser Skizze ab, und zwar zu seinem Nachtheile? Zu denken wäre, es seien dem alten Piccolomini Raphael's Auffassung gegenüber, welcher Enea Silvio als schlanken jungen Mann im engen anschliessenden Kleide und leichten Barette im Sattel sitzend darstellt, Bedenken aufgestiegen und er habe den Wunsch geäussert, diese etwas coquette Haltung unter dem schweren Mantel und dem breitkrämpigen Hute versteckt zu sehen, welchen die Freske als auffallendsten Hauptunterschied zwischen Entwurf und Ausführung zeigt. Annehmen liesse sich, dass dem Cardinal der Gedanke gekommen sei, es erinnere dieser Aufzug zu wenig daran, dass Enea Silvio später Pabst ward, und zu sehr an die weltlichen Genüsse, welche er als lebenslustiger junger Italiäner in Deutschland aufzusuchen verstand. Zwar pflegte man dergleichen damals wenig zu verstecken, wie denn auch Enea's sämmtliche Werke die Briefe, die von seinen Liebesabenteuern und deren Folgen handeln, enthalten, und ich komme nur darauf, weil ich eine Erklärung für die unschöne Verpuppung der Figur suche. Allein, wäre diese Veränderung, möge sie nun Gründe haben welche sie wolle, allenfalls verständlich, so sind es andere nicht. Vergleichen wir nämlich Figur für Figur auf Skizze und Freskogemälde, so bleibt nichts übrig als einzugestehen, es sei letzteres von ungeschickten Händen ausgeführt und weiche zu seinem Nachtheile in wesentlichen Partieen so sehr von den Umrissen der Skizze ab, dass Raphael's Mitwirkung nicht nur bei der Malerei, sondern auch bei der Zeichnung des Cartons nicht anzunehmen sei. Man sehe das Pferd des Reiters links neben

Enea Silvio: es fehlen die Hinterfüsse. Man vergleiche die Figur des uns den Rücken zuwendenden Pikenträgers ganz zur Rechten: wir sehen auf dem Gemälde dessen rechtes Bein unnatürlich kurz und den rechten Fuss, wenn wir den unteren Rand des Gemäldes als maassgebend annehmen, höher stehend als den linken; auf der Skizze schreitet der Mann wie er schreiten muss, während auf dem Gemälde das eine Bein offenbar zu kurz ist. Für den aufmerksamen Betrachter muss es unzweifelhaft werden, dass das Gemälde, was die Zeichnung anlangt, schülerhaft sei gegenüber der Skizze von Raphael's eigner Hand, die übrigens als Composition für sich angesehen, in Erstaunen setzt durch das Geschick, mit welchem eine Fülle von Menschen, im Getümmel, klar gegliedert, und deren Zug nach vorwärts ausgedrückt worden ist. Unbegreiflich nun ist, dass, wie bemerkt, Raphael's Skizzenblatt bereits mit den Quadraten überzogen vorliegt. Ist der Carton, trotz ihrer, gar nicht nach dieser Skizze gezeichnet worden, oder ist man später, bei der Malerei erst, vom Carton abgewichen? Dieser letztere Fall ist aber kaum denkbar, da das Gemälde gerade in Nebensachen jene fehlerhaften Abweichungen giebt, die, da man den Carton mechanisch, Linie für Linie, auf die Mauer brachte, bereits auf dem Carton eben sich gefunden haben müssen. Raphael also hat auch diesen nicht gezeichnet! Seine Skizze lag vor, war zum Übertragen auf den Carton präparirt und wurde darauf ungeschickten Händen übergeben, deren Arbeit Raphael selber unerträglich gewesen wäre! Die Frage steigt nun auf: wie konnte Raphael oder Pinturicchio dies zugeben? — warum überhaupt hat Raphael nicht für alle Compositionen die Skizzen geliefert? Es gewinnt den Anschein, als habe ein plötzlicher Abbruch seiner Thätigkeit in Siena stattgefunden.

Was die Composition dieses ersten Gemäldes anlangt, so ist über ihren ursprünglichen Grundgedanken noch etwas

zu sagen. Zu der Madonna der Nonnen des Heil. Antonius von Padua, welche in den Übergang von 1504 auf 1505 zu setzen ist, malte Raphael eine Anzahl kleinerer Darstellungen als Predella, darunter eine Kreuztragung Christi[1]). Wer genau vergleicht, wird auf dieser, sowohl was die Menschen als was die Pferde anlangt, die auf der sieneser Freske angewandten Hauptmotive wiedererkennen, zugleich aber bemerken, dass die Kreuztragung älter sein müsse als die Composition für Siena. Höchst wahrscheinlich also benutzte Raphael für diese Predella eine ältere im Atelier vorhandene Schulcomposition, die er copirte ohne die Motive aus eigner Anschauung der Natur zu entnehmen. Und finden wir bei Enea Silvio's Cavalcade diesen Zug nach vorwärts, so dürfen wir annehmen, dass Raphael ihn von jener Kreuztragung aus schon in seine sieneser Composition hineingetragen habe.

Ich will hier nicht weiter aufzählen, was bei der Vermählung des Kaisers Friedrich Carton und ausgeführtes Gemälde unterscheide: das Verhältniss ist ein ähnliches wie beim ersten Bilde. Nehmen wir an, dass nur einige der Compositionen von Raphael herrühren, so schreiben wir ihm ausserdem noch zu: die Seligsprechung der Heil. Catharina und die Krönung des Enea Silvio mit dem Lorbeer durch Kaiser Friedrich. Wichtig ist die Vermählung des Kaisers, weil sie der Anordnung nach den damals hergebrachten Darstellungen der Vermählung der Heil. Jungfrau entspricht. Für die Seligsprechung der Heil. Catharina sind Gewandstudien im Venetianer Skizzenbuch vorhanden. Auf diesem Gemälde treten die beiden vorn links stehenden Jünglinge so lebendig heraus, dass sie in gewissem Sinne alles übertreffen, was die Capelle an Malereien enthält. Sie sind ächt raphaelisch und scheinen frischweg der Natur entnommen: erstes Beispiel für Raphael's später so scharf hervortretende Methode, durch

---

[1]) Heute in England. Pass II, 41.

realistische lebendig dastehende Nebenfiguren des Vordergrundes einen Gegensatz gegen die in strengen Formen gehaltene geistige Mitte der Composition zu bilden. Rumohr hat in der einen Gestalt Raphael selber erkannt, welchem — so nimmt Passavant die Sache auf — Pinturicchio aus inniger Dankbarkeit hier ein Denkmal zu stiften bestrebt war[1]), ein Gedanke, der jedes factischen Anhaltes entbehrt, denn die von Passavant[2]) angeführte alte Tradition, der zufolge Raphael's Portrait auf einer der Sieneser Fresken zu finden sei, kann keinen Anspruch auf Berücksichtigung machen. Die Gesichtsformation ist eine ganz andere als die Raphael's, findet sich ausserdem auch auf einigen der anderen Fresken wieder und darf überhaupt als perugineskes Schulmodell angesehen werden, wie es denn verschiedene Verehrer Raphael's gegeben hat, welche überall wo sie diesem Antlitze begegnen, es als Portrait Raphael's ansprechen.

Diejenigen Compositionen der Bibliothek, welche ich Raphael nicht zuschreiben kann, sind in ihrer Gliederung zum Theil sehr roh und scheinen sogar nicht einmal sämmtlich von derselben Hand herzurühren. Es ist mir kaum denkbar, dass die Krönung des Enea Silvio durch Kaiser Friedrich von demselben Meister entworfen sei, welcher das Concil componirte, das etwas schülerhaft Unbeholfenes hat.

Im Ganzen also ist Raphael an den Gemälden in so geringem Maasse betheiligt gewesen, dass wir fragen dürften, ob er dieses Werkes wegen überhaupt nach Siena gegangen sei, lieferte nicht ein im Venetianischen Skizzenbuche erhalten gebliebenes Studienblatt für diese Anwesenheit den Beweis. Denn damals nur kann die Federzeichnung nach der bis vor wenigen Jahren in der Bibliothek des Domes von Siena stehenden griechischen Marmorgruppe der drei Grazien ent-

---

1) Pass. III, 8. 2) I, 72. Vgl. Pungileoni, El. stor. di Raff. 62, nota.

Digitized by Google

standen sein[1]), welche Raphael zum ersten Male einem Meisterwerke der antiken Kunst gegenüber erscheinen lässt.

Nur zwei von den sich mit den Armen verschlingenden jungfräulichen drei Gestalten hat Raphael abgezeichnet, die dritte liess er fort: man könnte denken, er sei in der That in seinem Sieneser Aufenthalte durch irgend etwas unterbrochen und zur Abreise gezwungen worden. Diese beiden Figuren, die, in einer Photographie vorliegend, mit einer zweiten, die Gruppe selbst in gleicher Grösse darstellenden Photographie verglichen werden können, bieten einen auffallenden Anblick. Hier werden wir recht inne, was es damals hiess: der Schule des Perugino anzugehören. Raphael hatte sich unter seinem Meister, wie wir gesehen, durch eigenmächtige Studien der Natur Rechenschaft abzulegen gesucht über das, was er malte, indem er jedoch die Formen Perugino's festhielt. Mit Erstaunen bemerkten wir, wie frei und unbefangen diese Zeichnungen dem gegenüber erschienen, was auf den Gemälden selbst später dann als deren Resultat zur Entstehung kam. Allein wie sehr Raphael trotz dieser persönlichen Freiheit des Blickes der Art seines Meisters die Dinge zu sehn noch immer unterlag, zeigt die Federzeichnung nach den Grazien der Sieneser Libreria. Es kann gar kein Zweifel darüber walten, dass Raphael diese schlanken, mädchenhaft gestreckten griechischen Körper wirklich vor Augen hatte, deren Hüften so schmal, deren Formen so zart sind: auf seiner Zeichnung haben sie die Eigenschaften der Frauen Perugino's angenommen! Die Hüften sind breit geworden, der Leib kürzer, alles runder, fester, fetter, frauenhafter, die Gesichter niedlich und auf den Lippen der Münder jenes perugineske Lächeln, das man so bald herauserkennt. Und dabei sind die Umrisse auf das sorgfältigste gezogen.

---

[1]) Heute in der Akademie von Siena.

Raphael hat offenbar studirt, es kam ihm darauf an, die Gruppe recht gewissenhaft wiederzugeben. An dem einen abgebrochenen Beine, das er genau nachgezeichnet hat wie es heute noch unrestaurirt zu sehen ist, erkennt man, dass ein Irrthum über sein Original nicht möglich sei.[1])

Eine wichtige Wahrheit belege ich mit dieser Erfahrung: dass der Blick, selbst des geübten Künstlers (und als solcher kann Raphael damals reichlich bezeichnet werden) befangen bleiben muss in äusseren Formen, die seiner Schule eigenthümlich sind. Zu völliger Unabhängigkeit erhebt sich Niemand. Anfangs sind es fremde Formen, die das Auge beherrschen, später sind es die eigenen Schöpfungen, die ihren Meister nicht loslassen. So frei ist kein späterer Künstler gewesen, wie die Griechen es gewesen sind. Wer ihnen am nächsten kam, war Lionardo da Vinci. Ich gebe diese Sätze hier, um hernach an sie anzuknüpfen. —

Unsere Aufgabe ist nun, Raphael's mannigfaches Hin- und Herwandern zwischen Siena, Florenz, Perugia und Urbino, von dem Vasari sehr genau unterrichtet zu sein scheint und das bei Pungileoni und Passavant noch bedeutende Erweiterungen erfährt, mit der Entstehung seiner in diese Jahre fallenden Werke zu vergleichen. Ich spreche hierüber gleich im Zusammenhange, ehe ich Vasari's Stellen in der Übersetzung commentire, weil ich auf diesem Wege am einfachsten zum Ziele einer gewissen Klarheit zu gelangen hoffe.

Vasari lässt Raphael in Siena von den berühmten Cartons vernehmen, welche Lionardo und Michelangelo in Flo-

---

[1]) Man pflegt anzunehmen (Pass. II, 65), das die Grazien darstellende jetzt in England befindliche kleine Gemälde sei aus diesem ersten Copiren der griechischen Gruppe in Siena herausgewachsen. Einmal gehört es jedoch in spätere Zeit und dann sind andere Muster doch wohl dazugetreten, an denen kein Mangel damals war. Die Abbildung dreier so verschränkter nackter Frauen war ein beliebtes Thema und viel antikes Material anderweitig dafür zu benutzen. Ich werde in der Folge davon reden.

renz vollendet haben — denn vor ihrer Vollendung wusste doch Niemand aus eigner Anschauung von dieser Arbeit —, Sehnsucht ergreift ihn, in die Stadt zu eilen, welche damals in Italien die gebildetste, mit dem besten Publikum versehene und, was Malerei anlangte, ungeheure Thätigkeit entfaltende war. Er erscheint dort, gewinnt Freunde, erhält Bestellungen und arbeitet einiges, das Vasari näher angiebt. Geht dann, weil der Tod seiner Eltern dies erfordert, nach Urbino und malt auch dort, kehrt darauf nach Perugia zurück, wo er in umfangreichem Maasse thätig ist, geht abermals nach Florenz, wo neue Arbeiten erfolgen, wendet sich wiederum nach Perugia zurück, wo er Angefangenes vollendet, und geht zum dritten Male von da nach Florenz, wo er nun bis zu seiner Berufung nach Rom festsitzt. Dies alles innerhalb der Jahre 1503—1508. An sich lauter natürliche Ortsveränderungen, bei denen nur bedenklich ist, einmal dass nirgends documentarische Belege dafür vorhanden sind, und zweitens dass überall wo Vasari nähere Gründe für Reisen oder Verweilen giebt, sie als falsch angesehen werden müssen. Die Cartons in Florenz konnten Raphael um 1503 nicht von Siena fortlocken, weil sie damals noch nicht existirten. Der Tod des Vaters konnte ihn nicht nach Urbino ziehn um 1505, weil er seinen Vater bereits über 10 Jahre früher verloren hatte. Der sogenannte Empfehlungsbrief der Präfectin von Rom, mit welchem Raphael sich im Spätherbste 1504 zuerst von Urbino nach Florenz begeben haben soll, ist offenbar eine Fälschung. Wir haben uns die Frage vorzulegen, wie weit diesen zwingenden Umständen gegenüber an Vasari's Darstellung festzuhalten sei.

Eine Vergleichung seiner beiden Ausgaben zeigt, wie er zu diesem complicirten Ortswechsel gekommen ist. In der Ausgabe von 1550 geht Raphael von Siena der Cartons wegen nach Florenz, wird, nachdem er lange dort gearbeitet, nach Perugia berufen, wo er nur die Grablegung malt und

von wo er Florenz wieder aufsucht, das er sodann erst verlässt um Bramante's Ruf nach Rom zu folgen. Von Raphael's Thätigkeit in Perugia in den Jahren 1504 und 1505 wusste Vasari damals noch gar nichts. In der zweiten Auflage trug er das Versäumte nach, konnte sich aber doch nicht entschliessen, den eigentlichen Schwerpunkt der Thätigkeit Raphael's bis 1505 von Florenz fortzuverlegen. Daher wahrscheinlich das häufige Hinüber und Herüber, das wir nur bei ihm antreffen.

Es bleibt, um den Übergang Raphael's aus dem engen Kreise der Peruginer Arbeiten nach Florenz zu construiren, nichts übrig, als sich an seine Werke zu halten. Wir sehen ihn diesen zufolge 1503 in Siena, 1504 in Città di Castello, 1505 in Perugia. Bis zu diesem Zeitpunkte lassen seine Sachen keinen florentinischen Einfluss erkennen. Ende 1505 oder Anfang 1506 geht er sodann nach Florenz über, wo er bis zum Frühjahr 1508 verbleibt. Wie oft er dazwischen zeitweilig in Urbino oder Perugia gewesen, ist gleichgültig: es handelt sich hier um Feststellung der Orte, wo bestimmte Einflüsse ihn erreichten oder nicht erreichten, und um Fixirung der Jahre, wo diese Einflüsse zuerst erkennbar sind.

1504 ist die Vermählung der Maria, das berühmte Sposalizio, von Raphael gemalt worden. Die Tafel trägt diese Jahreszahl. Die Arbeit kam nach Città di Castello bei Perugia, kann mithin als unzweifelhaft in Perugia entstanden betrachtet werden. Niemand wird ihr den geringsten weder sienesischen noch florentinischen Einfluss andichten wollen.

Vom Einfluss sienesischer Kunst auf Raphael konnte damals überhaupt nicht gesprochen werden. In Siena sass vor Giotto die uralte Schule, die, als erster Anfang eigner italiänischer Kunstübung, gegenüber der byzantinischen, von der man sich losriss, heute einen wichtigen Platz in der Geschichte einnimmt. Allein weder ihre Denkmale, noch die Sculpturen Jacopo della Quercia's: die berühmte Fonte

Digitized by

Gaya, konnten damals Nachahmung erweckende Kraft besitzen. Worin hätte sie liegen sollen? Für Raphael war was er zu jener Zeit in Siena sah, Ausdruck einer altmodischen Kunst, aus deren Bann entronnen zu sein jeder jüngere Künstler sich Glück wünschen musste. Siena's heutige künstlerische Gestalt aber wird den Bemühungen Peruzzi's, Soddoma's, Beccafumi's und Anderer zumeist verdankt, welche erst nach Raphael's Zeiten dort arbeiteten.

Siena also vermochte Raphael nicht um einen Schritt aus Perugino's Schule herauszulocken. In diese aber gehört das Sposalizio noch durchaus. Zwar ist die Behauptung, das Gemälde sei nichts als eine Copie des von Perugino gemalten, heute in Caen befindlichen Sposalizio[1]), ein oberflächliches Urtheil, denn die Verwandtschaft beider Gemälde geht nicht weiter als auf das äussere Arrangement der Hauptgruppe, die auch bei Perugino keine originale Erfindung, sondern typisch überliefert war. Trotzdem ist das Sposalizio Raphael's als ein Werk anzusehn, bei dem kein äusserer Einfluss als der Perugino's ersichtlich ist.

Vasari zufolge aber wäre Raphael bevor er das Sposalizio malte in Florenz gewesen. Das heisst, Vasari sah so gut wie wir es heute sehen, dass das Gemälde nicht den entferntesten Schimmer florentinischen Geistes trägt und deshalb setzt er es auch vor Raphael's Reise von Siena nach Florenz im Jahre 1503: Vasari lässt das Sposalizio etwa 1502 gemalt werden (wir sahen ja, dass Raphael, Vasari zufolge, durch den am Sposalizio erworbenen Ruhm die Aufträge für Siena erst erhält). Allein Vasari erinnerte sich dabei nicht der Jahreszahl MDIIII, die auf der Tafel steht. Vasari weiss weder, dass 1502 das Datum der Sieneser Arbeiten, noch 1504 das des Sposalizio ist, er nennt gar keine Jahreszahlen bei Beschreibung dieser ersten Zeiten Raphael's.

---

[1]) Kleine Abbildung bei Crowe und Cav. III, 217.

Digitized by Google

Hätte er diese Zahlen im Gedächtnisse gehabt als er schrieb, so würde ihm niemals in den Sinn gekommen sein, Raphael um 1503 von Siena nach Florenz reisen zu lassen.

Raphael muss 1504 in Perugia bereits selbständig gearbeitet haben. Der directen Schülerschaft bei Pietro Perugino war er damals lange entwachsen. Um sich ein Urtheil zu bilden über das Verhältniss beider, des Meisters und des Schülers zueinander, müssen ihre gleichzeitigen Werke verglichen werden, was heute, wo zuverlässige Nachbildungen so weite Verbreitung gefunden haben, überall möglich ist. In Berlin zumal lässt sich schön beobachten, wie ganz frühe Werke Raphaels, Madonnenbilder, in denen er Perugino nur copirt, gewisse Eigenschaften haben, die sich in den Originalen nicht gefunden haben können, welche Raphael vor sich hatte. Ich kann diese Eigenthümlichkeit nur mit dem Worte ‚Leben' bezeichnen. Es ist, als hätte Raphael den Gestalten erst das wahrhafte menschliche Blut in die Adern gegossen. Aus diesen oft verzeichneten, stets aber typisch einander ähnelnden Gesichtern sieht etwas heraus, als wären es nur Masken, hinter deren steifen Formen versteckt ein zweites bewegteres Antlitz lauert. Perugino's Gestalten scheinen in diesen Zeiten wie von Gyps[1]), Raphael's von Marmor.

Sehr bald aber geht diese Eigenschaft höheren, ächten Lebens auf Raphael's Gestalten in solchem Maasse über, dass von einem Schülerthum Perugino gegenüber nicht mehr die Rede sein kann, selbst dann nicht, wenn Raphael sich noch immer in den Formen seines Lehrers bewegt. Das Sposalizio ist durch und durch peruginesk, Perugino aber hätte keine der Figuren darauf zu Stande gebracht. Wie wäre er vermögend gewesen, diese Maria zu malen, die wie eine zarte Wiesenblume ihr Köpfchen leise vorneigt, während

---

[1]) Wir dürfen nicht vergessen, dass Perugino's Blüthe weit vor den Jahren liegt, in denen Raphael mit ihm zusammentraf.

Joseph ein reizendes Abbild männlicher Bescheidenheit ist, erhaben über all die jüngeren Leute um ihn her, welche die trocknen Stäbe zerbrechen.

Nehmen wir zwei andere Werke des Schülers und des Meisters aus dem Jahre, in welchem Perugino nun seine Heimath ganz verlässt, um sich dauernd wieder in Florenz niederzulassen, so dass Raphael nun allein in Perugia zurückbleibt. Die Arundel Society hat im vergangenen Jahre (1869) einen schönen Farbendruck der 1504 in Città della Pieve, bei Perugia, gemalten Anbetung der Könige veröffentlicht. Dieses Werk vergleiche man mit dem Sposalizio: der Unterschied zwischen der Höhe, zu der die Malerei Raphael's sich damals bereits aufgeschwungen, und zwischen der, um beim Vergleiche zu bleiben, hoffnungslosen Fläche, zu der Perugino's Kunst heruntergestiegen war, tritt hier schlagend hervor. Raphael's Arbeit: eine in sich geschlossene plastisch rund zusammenhängende Gruppe; Perugino's: eine sich angenehm über das Gemälde verbreitende Figurenzusammenstellung, Fabrikwaare, das Wort allerdings in dem Sinne jener Zeit gebraucht, wo Kunstfertigkeit und gesunde Critik allgemeiner Besitz der Nation waren. Jedermann heute, der unbefangen Perugino's Gemälde im Farbendruck des englischen Blattes betrachtet, muss vom behaglichsten Gefühle ergriffen werden. Diese etwas gezierte, aber anmuthige Grazie der Bewegungen, diese Heiterkeit des Tones, Lustigkeit der Farbe, Fülle von Leben, die aus dem Werke uns anströmen, lassen darin ein ächtes Kirchenbild im Geiste des heiteren, volksthümlichen Katholicismus des funfzehnten Jahrhunderts erkennen, dessen Basis das bunte — profane und kirchliche Dinge arglos vermischende — Stadtleben war. Raphael's Thätigkeit dagegen inaugurirt die Zeit, wo Fürsten und Adel glänzende Repräsentanten der Religion werden.[1]) Raphael's

[1]) Preuss. Jahrb. 1869, 761.

Digitized by Google

Sposalizio gegenüber aber ist Perugino's Gemälde wie Spielwerk, an dem Kinder ihre Freude haben.

‚Schon im Sposalizio', sagt Rumohr[1]), zeigt sich deutlich, dass Raphael über den eingeschränkten Kreis peruginischer Stellungen hinausstrebte, dass er seinen Gestalten leichtere, belebtere Wendungen zu geben trachtete, mit den Gelenken sich ernstlich beschäftigte, auf deren Kenntniss so vieles beruht: Anmuth der Lage und Wendung, gegenseitige Beziehung und richtiger Ausdruck der einzelnen Gestalten. Gelenkigkeit aber wird durch einen schlanken Bau begünstigt; daher gleichzeitig selbst bis zur Übertreibung schlanke Figuren, in den Studien wie in den ausgeführten Gemälden. Gleichzeitig streift die Anmuth seiner Lagen und Wendungen nicht selten an das Gezierte. Es lag dem herrlich begabten, allein noch unerfahrenen Jünglinge nahe, diese Richtung, deren endliches Ziel unverwerflich ist, vorübergehend bis an die Grenze des Möglichen und Gefälligen hinauszuführen.' Ich kann dem Urtheile Rumohr's freilich zum Theile nur beipflichten. Er scheint zu sehr die späteren Arbeiten Raphael's vor Augen gehabt zu haben, statt die gleichzeitigen Perugino's und seiner Schule in Betracht zu ziehn. Aus dieser heraus zeigt sich Raphael hier schon in einer Weise selbständig entwickelt, die in Erstaunen setzt. Perugino's Verdienst war gewesen, bei den einzelnen Figuren das Plastische mehr zur Anschauung zu bringen, sie vom Gemälde zu trennen, ihnen Rundung und Raum um sich zu geben; weiter jedoch ging er nicht. Raphael's Eigenthümlichkeit dagegen war, die gesammte Composition als plastisches Ganzes zu fassen, innerhalb dessen der einzelnen Figur eine mehr abhängige Stellung zukommt. Dies ist das Bewundrungswürdige seiner Compositionen: eine künstlerische Fähigkeit seiner Natur, die immer steigt je länger er arbeitet,

[1]) III, 50.

Digitized by Google

und die Niemand neben ihm in gleichem Grade besessen hat. In dem Sposalizio sehen wir die erste deutliche Äusserung dieses plastischen Vermögens. Keine Gestalt wäre in der Composition anders zu rücken ohne eine erkennbare Lücke zu lassen, während man bei Perugino's Compositionen oft beliebig mit den Gestalten wechseln könnte, die stets bei ihm etwas Zusammenhangsloses behalten, auch wenn wir seine besten Arbeiten in's Auge fassen. —

Rumohr lässt Raphael das Sposalizio in Perugia vollenden und sich sodann, im Herbste 1504, von dort zu seinem ersten Aufenthalte nach Florenz wenden. Rumohr sieht dabei von Vasari ab und hält sich an das erwähnte Empfehlungsschreiben der Präfectin von Rom, welches allerdings das Datum des 1. October 1504 trägt.

Dieser Brief, welchen Bottari zuerst mittheilte und dessen Original Niemand vor ihm erwähnt, während er selbst ihn aus einer Abschrift haben will, ist heute als falsch anerkannt.[1]) Enthielte er nur einige unrichtige Daten, so schadete das wenig, allein er giebt eine ganz falsche Anschauung Raphael's, den er gleichsam als ‚Schüler' nach Florenz gehen, als jungen Menschen dort erscheinen lässt, der noch nichts gethan hat und der, gerade wie Vasari die Sache darstellt, blutjung und unerfahren in das grosse florentiner Getreibe eintritt, wo ihm alle Herzen sich öffnen. Es soll gewiss nichts gegen Raphael gesagt werden, nachzuweisen aber bleibt kaum etwas von diesen legendenhaften Verhältnissen. Der Brief ergiebt sich bis in die einzelnen Wendungen als aus Vasari zusammengestellt. Er lautet[2]):

[1]) Ich habe dies (N. E. p. 184) zuerst nachgewiesen und A. v. Reumont, welcher meine Beweisführung nicht kannte, hat ganz selbständig seine Gründe gegen den Brief gleichfalls geltend gemacht. (Zahn's Jahrb. I, 208.) Gegen ihn wieder (ohne alle Gründe aber) E. Förster ebendas. II, 348. Förster weiss nicht einmal, dass die Umarbeitung von ‚so che' von Rumohr herstammt; er legt sie Passavant bei. [2]) Bottari, Lettere pittoriche I, 2. Pass. I, 527. Rumohr III, 48, Anm.

Magnifico, ac Excelso Dn̄o tamquam Patri observmo
Dn̄o Vexillifero Justitiae Excelsae Reipub. Florentinae.
Magnifice ac excelse Domine tamquam
Pater observandissime.

Sarà lo esibitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che[1]) è molto virtuoso, ed è mio affezionato, e così il figliolo discreto, e gentile giovane; per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorenza le piaccia prestarli ogni ajuto, e favore, che tutti quegli piaceri e commodi, che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e lo averò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, ed offero. Urbini prima octobris 1504.

Joanna Feltria de Ruvere
Ducissa Sorae et Urbis Praefectissa.

Deutsch: Der Überbringer dieses wird der Maler Raphael von Urbino sein, welcher, mit guten Anlagen für seine Kunst begabt, einige Zeit in Florenz zu bleiben beschlossen hat, um dort zu lernen. Und da sein Vater mir als ein sehr kunstreicher und mir anhänglicher Mann bekannt, und sein Sohn ein verständiger und wohlerzogener Jüngling ist, so nehme ich in jeder Beziehung das höchste Interesse an ihm und wünsche, dass er etwas ordentliches lerne. Deshalb empfehle ich ihn Eurer Herrlichkeit auf das Angelegentlichste, soviel ich irgend kann, indem ich Sie bitte, dass es Ihnen gefallen möge, ihm bei jeder Gelegenheit hülf- und huldreich

---

[1]) Ueber die Versuche, dies ‚so che' auszumerzen und umzugestalten s. N. E. 184.

Digitized by Google

zur Seite zu stehn, und werde ich alles, was er an Gefälligkeiten und Vortheilen von Ew. Herrl. empfängt, als meiner eigenen Person erwiesen betrachten und als das Angenehmste ansehen, was mir von derselben zu Theil werden konnte, als welcher ich mich hiermit empfehle und zu Gegendiensten erbötig halte. Urbino, den 1. October 1504.

Vermuthlich ist der Brief zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Rom fabricirt worden, da die in ihm sich kundgebende sentimentale Anschauung seit Bellori dort sich verbreitet zu haben scheint. Dass der Vater bereits 1494 gestorben war, wusste man natürlich nicht, sondern nahm ihn, Vasari zufolge, noch als lebend an. Die Bezeichnungen ‚gentile' und ‚discreto' gebraucht, eine wie die andere, Vasari im Leben Raphael's selber. Raphael's erste Anwesenheit in Florenz, nur ‚um dort zu lernen', finden wir im Leben des Fra Bartolommeo[1]): Venne in questo tempo Rafaello da Urbino pittore a imparare l'arte a Fiorenza. Das ‚buono ingegno' ist dem ‚bello ingegno' nachgeschrieben, welches Perugino in dem jungen Raphael sofort entdeckt haben soll.[2]) Man hat das Verhältniss Raphael's zu den herzoglichen Damen von Urbino dann weiter ausgesponnen: Er soll die Herzogin Elisabetta gemalt haben und das Portrait sammt zwei Sonetten Castiglione's irgendwo hinter einem Spiegel steckend gefunden worden sein.[3]) Was unseren Brief anlangt, so trägt die auf Bufalini's Plan von Rom befindliche Angabe vielleicht die Schuld seiner Unterschrift; sie lautet[4]): ‚Ich bin der Überzeugung, das seltene Talent Raphael's von Urbino würde der Welt wenig bekannt sein, wenn er sich nicht der Gunst und Unterstützung der tugendhaftesten Frau Isabella (Isabetta) von Urbino zu erfreuen gehabt hätte.' Diese von 1560

[1]) Vasari VII, 157, und noch einmal, mit denselben Worten, XI, 287. [2]) I, 6. [3]) Pass. I, 111. II, 62. Dumesnil, L'histoire des plus celèbres amateurs italiens, p. 138. [4]) N. E. 185.

datirten Worte standen in Rom an bekannter Stelle und reizten zu weiterer Ausbeute. Ob man Isabella's oder Johanna's Namen benutzte, war gleichgültig.

Wir dürfen hiermit die Erfindungen, welche Raphael's persönliche Schicksale zu jener Zeit illustriren sollten, als beseitigt ansehen. Um die Frage, ob er früher als 1505 in Florenz gewesen sei, hier gleich abzuthun, greife ich Vasari's Erzählung vor und behandle Raphael's Thätigkeit zu Perugia während der Jahre 1504 und 1505 in einem Zuge.

Mit MDV ist das grosse Freskogemälde von San Severo in Perugia gezeichnet. Nicht eine Spur der Bekanntschaft mit florentinischer Kunst vermag ich darauf zu entdecken.

Als Theilnehmer dieser meiner Ansicht kann ich Rumohr anführen, welcher zwar fremde, umbrische Einflüsse nämlich, auf dem Gemälde sehen will, florentinische aber nicht. Longhena dagegen behauptet[1]), die Idee der Composition sei der florentinischen Schule entnommen. Hierin irrt er; die Composition entspricht einem allgemein verbreiteten Schema, das keiner Schule eigenthümlich war. Am entschiedensten ist Passavant für Florenz. Die Composition erinnere an Fiesole und Fra Bartolommeo, die Malerei an Masaccio[2]). Am entscheidensten aber würde für Passavant das, den Übrigen unbekannte, Blatt in die Wage fallen, welches ein paar Köpfe und Hände bringt, in welchen er Studien für die Freske erkennt. Diese sind, ihm zufolge, offenbar in der Manier Lionardo's gehalten. Und wirklich, als offenbarer Beweis für Lionardo's Einfluss auf Raphael hier scheint eine kleine Skizze der Reiterschlacht Lionardo's zu sprechen, welche, leicht gekritzelt, die eine Ecke dieses selben Blattes einnimmt.

Ich werde später zeigen, dass dieses Blatt nicht als Beweis für das benutzt werden dürfe, was Passavant hier aus ihm folgern will. Lassen wir es aber ausser Frage, so

[1]) p. 43, nota. [2]) Pass. I, 89.

Digitized by

bleibt nichts als eine allgemeine Verwandtschaft der Composition von San Severo mit anderen, die damals wie in Florenz so in ganz Italien anzutreffen waren. Angenommen, bei Fiesole und Fra Bartolommeo finde sich Ähnliches, so wäre damit noch nicht ein vorheriger Aufenthalt in Florenz für Raphael erwiesen, denn die Ideen der Künstler verbreiteten sich damals schnell überall hin. Aber lassen wir das. Es kommt, um eine Entscheidung zu treffen, darauf an, ob florentinischer Einfluss, alles in allem genommen, aus der damaligen Thätigkeit Raphael's gleichsam herausdufte. Dies verneine ich entschieden. Florentinisch war damals eine gewisse Unbefangenheit, ein Zurückgehen auf die Natur, ein absichtliches Loslassen der Tradition. Von diesem Streben finden wir keine Spur bei Raphael im Jahre 1505. Kaum dass sich ein mühsames, eigner einsamer Anstrengung entfliessendes Losringen erkennen lässt.[1])

Als Arbeit an sich betrachtet hat die Freske jedenfalls einen bedeutenden Theil des Jahres 1505 in Anspruch genommen, für das wir ausserdem noch drei Gemälde von Bedeutung, sowie zwei, zukünftige grössere Gemälde vielleicht verheissende Zeichnungen, sämmtlich ohne eine Spur florentinischer Anschauung zu besprechen haben.

Das erste dieser Werke ist die Madonna Ansidei, heute in England, bekannt durch Gruner's vortrefflichen Stich, mit der Jahreszahl MDV oder wenn man will sogar MDVI, und zugleich mit Eigenschaften, welche, fehlte die Jahreszahl hier und auf dem Sposalizio, dieses letztere als das unzweifelhaft

[1]) Die Freske von San Severo ist bei uns durch Keller's Stich bekannt. Dieser, so sehr ich ihn schätze, eignet sich doch nicht ganz für wissenschaftliche Vergleichung, da Keller die zerstörten Theile von anderwärts her zu ersetzen gesucht hat. In der Ape Italiana, V. ist der Umriss mit Andeutung der ruinirten Stellen zu finden. Keller hat Gottvater nach dem der Disputa ergänzt. Jetzt, in der letzten Zeit, scheint man das Gemälde selber stark restaurirt zu haben.

Digitized by Google

spätere Werk erscheinen lassen würden. Dieses Verhältniss der beiden Gemälde zu einander, welches als eine Art Anachronismus erscheint, ist höchst wichtig. Rumohr ist der erste gewesen, der auf diesen seltsamen Wechsel bei Raphael aufmerksam gemacht hat und seine Beobachtung ist für uns jetzt um so werthvoller, als er die Madonna Ansidei weder kannte noch erwähnte, sondern die Entdeckung dieses Gesetzes bei anderen Werken Raphael's machte. Wenn wir jetzt die Madonna Ansidei als neuen Beleg nachtragen, so haben wir zugleich in ihr ein Beispiel gefunden, das die von Rumohr selbst beigebrachten an Prägnanz übertrifft.

Rumohr sagt[1]): ‚Uns, die wir an eine langsame, sich zurückhaltende Bildungsart gewöhnt sind, wird es unsäglich schwer, die Blitzesschnelle in den Oscillationen der Entwicklung alter Künstler im Auge zu behalten. Es verwirrt uns, wenn wir sehen, dass Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wiederum auffrischen, in's Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen.'

Vergleichen wir nun das Sposalizio mit der Madonna Ansidei, und zwar den Heil. Joseph des ersteren mit dem Heil. Johannes der letzteren: — dieselbe Bein- und Fussstellung, dieselbe Faltengebung der Gewänder. Aber man gehe in's Einzelne. Man vergleiche die vor der Mitte des Leibes hier wie dort querliegenden Falten, und den die Schultern bedeckenden Faltenwurf (zum ersten Male von Raphael auf einer der Sieneser Fresken angewandt). Man bemerke, wie beim Joseph in allen Stücken freie, durchdachte Zeichnung, wohlgegliederte Massen sich finden, während der Johannes wie unfertig und weniger durchgearbeitet dasteht. Beim letzteren der Kopf, nebst Arm und Armbewegung einer der gewöhnlichsten Schablonen Perugino's entstammend, wie sie Raphael

---

[1]) III, 34.

Digitized by

eben erst bei der Krönung der Maria nachgeahmt hatte. Und weiter: man bedecke beim Bischofe zur Rechten der Madonna (Ansidei) den Kopf oben und unten derart, dass nur Augen und Nase sichtbar bleiben, Bischofsmütze und Kinn dagegen verdeckt sind, und thue dasselbe bei dem die Trauung verrichtenden Priester inmitten des Sposalizio: dasselbe Antlitz erscheint, nur dass ihm hier ein Bart zugegeben wurde und es bedeutender erscheint. Doch diese Vergleichung mit dem Sposalizio führt uns nicht weit genug; es könnte immer noch den Anschein haben, als sei die Madonna Ansidei ein selbständiges Werk, bei dem es sich um eigene Thätigkeit handelte: wie gering diese jedoch war, lässt uns eine in der Galerie des Vatican befindliche Madonnencomposition des Perugino erkennen[1]), auf der wir zur Rechten und Linken der Jungfrau zwei Heilige sehen, die zwar anders costümirt sind als die Raphael's, in Arm und Hand und Fingerbewegung, sowie in der ganzen Haltung aber mit denselben so sehr stimmen, dass wir auf's Deutlichste gewahren, wie Raphael's persönliches Schaffen bei diesem Werke nur darin sich manifestirte, dass er die ihm in Perugino's Atelier überlieferten Typen unmerklich mit der Natur ein wenig mehr in Einklang zu bringen suchte.

Zur Madonna Ansidei soll ein kleines, jetzt in England befindliches Gemälde[2]) die von drei vorhanden gewesenen Predellen einzig erhaltene sein. Die Composition, sagt Passavant, erinnere in den Gewandmotiven auffallend an Masaccio. Es ist eine Predigt Johannis in der Wüste mit schön gedachten Gruppen von Zuhörern. Mir scheint die dazu gehörige Handzeichnung[3]) zu beweisen, dass Raphael der Meister dieses übrigens vortrefflichen Werkes nicht sein könne.

---

[1]) Abbildung in Craffonara's Quadri nell'Appartamento Borgia. Tav. IX.
[2]) Beim Marquis von Landsdown in Bowood. Pass. fr. II, 32. Nro. 26.
[3]) Sammlung des Prinzen-Gemahl von England in Windsor.

Digitized by Google

Ich möchte es dem Pinturicchio zuschreiben, oder dem Perugino selber, aus dessen Atelier oder Schule es herstammen mag.[1])

Wichtiger jedoch als die Freske von San Severo und Madonna Ansidei ist, um ein Urtheil über das zu gewinnen was Raphael damals zu leisten im Stande war, das dritte 1505 in Perugia entstandene Gemälde: eine Heilige Jungfrau auf dem Throne, mit der Heil. Rosalie und Catharina dicht neben sich zur Rechten und Linken, während abermals zur Rechten und Linken, aber mehr vortretend, Petrus und Paulus stehn. Auch in diesem Werke will Passavant[2]) florentinischen Einfluss erblicken. Ich glaube, er bezeichnet das damit, was ich mit derselben Genauigkeit als selbständigen Fortschritt gegen Sposalizio und Madonna Ansidei charakterisiren zu dürfen glaube. Raphael versucht sich loszulösen von den Typen seiner Schule. Perugia lag damals nicht so fernab von Florenz, dass nicht in Besitz der Kirchen und Hauscapellen Arbeiten auch florentinischer Künstler sich genugsam hätten befinden können, deren damals handelsmässigen Vertrieb wir ja kennen. Aber es bedarf dessen in keiner Weise, um das Gemälde in seiner grösseren Vortrefflichkeit zu erklären. Raphael wuchs. Seine Augen wurden täglich schärfer, sein Gesichtskreis erweiterte sich. Wollten wir jetzt bei ihm von florentinischem Einflusse reden, so könnte es, wie gesagt, doch der nur sein, der aus dem neuesten Kunstereignisse: der Thätigkeit Lionardo's und Michelangelo's auf ihn eingeströmt wäre: befreiend, erhöhend, zu ganz anderen Gedanken leitend. Hier dagegen sehen wir nichts als naturgemässen Fortschritt. Die Jungfrau, der Madonna Ansidei ähnlich, am meisten peruginesk. Der Kopf des Kindes sogar genau derselbe wie bei der Madonna Ansidei. Catharina und Rosalie zeigen freiere Auffassung weiblicher Schönheit, aber

---

[1]) Man vergl. Ghirlandajo's Bild in d. Publ. d. Arundel Soc. 1867. [2]) II, 40.

auch hier noch gleichsam die Erziehung Perugino's vorwaltend. In einem weniger vorgeschrittenen Entwicklungsstadium begegneten wir diesen beiden Gestalten bereits auf dem Sposalizio, in ganz früher Form auf der Darbringung Christi, einem der Predellabildchen für die Vaticanische Krönung der Maria.[1]) Petrus und Paulus, fest und männlich auftretend, sind dunkel und gewichtig in den Vordergrund gestellt. Aber auch für sie bedurfte es der florentinischen Luft nicht, um das zu werden was sie sind.

Es ist mir unfasslich, wie man Raphael's wirklich erste florentinische Arbeiten: die Madonna del Granduca und die kleinere des Lord Cowper vor die Entstehung der Madonna Ansidei setzen kann. Hier wäre Rumohr's Lehre von den unberechenbaren Vor- und Rücksprüngen in Raphael's Natur zu stark. Diese beiden Madonnen bekunden einen innerlichen Fortschritt zur Freiheit, der unmöglich durch eine ganze Reihe Werke (denn dies müssten wir hier annehmen) gleichsam Lügen gestraft werden konnte. Florenz, angefüllt von den verlockendsten Mustern, sollte Raphael so leicht nur berührt haben, dass er bei einem Hauptgemälde wie der Madonna der Nonnen des Heil. Antonius so stark wieder in Perugino's Abhängigkeit zurückfiel? Unmöglich.[2])

Die Madonna der Nonnen des Heil. Antonius ging bisher unter dem Namen der Madonna des Königs von Neapel, in dessen Familienbesitze sie lange sich befand. Heute ist

---

[1]) Pass. fr. II, p. 15. [2]) Ganz und gar aus Perugino's Atelier stammt die über dem Gemälde auf flach-halbmondförmiger Tafel, wie sie in dieser Gestalt ihrem Zwecke entsprach, angebrachte Composition: Gottvater segnend, anbetende Engel zu seiner Rechten und Linken. D'Agincourt hat das Gemälde Perugino's, dessen Lunette am meisten der Raphael's ähnlich ist, neben den Umrissen unserer Madonna abbilden lassen, so dass der Vergleich herausgefordert wird. Perugino's Gemälde ist freilich aus dem Jahre 1493, und er mag die Darstellung hinterher noch oft genug wiederholt haben, so dass die Raphael's in noch höherem Grade als Copie erscheinen könnte. Allein was wir vor uns haben, genügt durchaus, um die Abhängigkeit zu

Digitized by Google

sie, nach einem Versteck von zehn Jahren in Spanien, für die Sammlung des Louvre erworben worden.[1])

Als Erzeugniss des Jahres 1505, in Perugia entstanden, ist im Anschluss an diese Arbeiten hier nun eine Madonna zu besprechen, welche ohne Raphael's Namen sichtbar zu tragen, und ohne von Vasari oder einem anderen älteren Schriftsteller erwähnt zu werden, dennoch Raphael mit Recht zugeschrieben wird. Sie steht in so seltsamer Weise als Übergangsarbeit aus den Zeiten der Abhängigkeit von Perugino zu freier eigener Auffassung da, dass ich nur, indem ich sie gerade an dieser Stelle nenne, die besonderen Umstände zu erklären vermag, unter denen sie gemalt zu sein scheint: die Madonna di Terranuova im Berliner Museum. Rumohr bespricht sie nicht, sie war zu seinen Zeiten noch in Neapel. Passavant lässt sie 1504, aber zu Florenz unter Lionardo's Einfluss gemalt werden, doch kannte er die Skizzen und Studien nicht, welche heute über ihre Entstehung mehr Licht verbreiten. Denn dieses sicherlich dem Raphael zugehörige Gemälde, das in den Köpfen der Jungfrau und der Kinder so gewiss sein eigenes Werk ist wie seine besten übrigen Arbeiten es sind, hat gleichwohl in den übrigen Partien Eigenschaften, welche Raphael als alleinigen Urheber fast unmöglich machen.

Ich rechne dahin das im Faltenwurf schwere und kahle Gewand der Madonna, besonders die untere Hälfte, sowie die flüchtig und oberflächlich gemalte Gewandung der Kinder. Ferner die magere, bewegungslose Hand der Madonna. Die Verkürzung, in der wir diese Hand erblicken, ist die Wiederholung einer damals sehr gebräuchlichen Stellung: darin läge noch nichts Auffallendes; wohl aber in dem Hervortreten des

---

constatiren. Raphael scheint sich nur darin zu emancipiren, dass er ein gewisses Element natürlicher Grazie in Figuren und Faltenwurf, man möchte sagen, hineinzuschmuggeln sucht. [1]) Eine moderne Copie im Raphaelsaale zu Sanssouci.

Knochigen, das wir an Frauenhänden nie bei Raphael beobachten. Alle sind sie wohlgeformt und wohlgepflegt. Es giebt keine Madonna von ihm, die nicht zarte, im Fleische sanft gerundete Hände hätte; es ist dies durchgehend bei ihm zu beobachten.[1])

Im Gegensatze zu dieser dürren Hand der Maria wieder sind die der Kinder charakterlos feist, ohne Zeichnung und ohne Bewegung. Das Gewand, in das wir den kleinen Johannes gewickelt sehn, ist handwerksmässig hingemalt, während Raphael in solchen Kleinigkeiten sonst nie den Geschmack vermissen lässt, mit dem er jede kleinste Ecke seiner Gemälde zu dem Ganzen in das richtige Verhältniss gleichmässiger Vollendung zu setzen bestrebt ist.

Dazu endlich ein Drittes. Ziehen wir eine senkrechte Linie mitten durch die Tafel, gerade durch das Centrum des Kreises, den sie bildet, so gewinnen wir zwei Hälften: in der einen die drei Köpfe: der Maria, des Kindes und des Johannes liegend, in der andern nur der Kopf des rechts von der Jungfrau befindlichen Knaben (für dessen Dasein überhaupt die Erklärung fehlt). Nirgend sonst begegnet uns bei Raphael ein solcher Verstoss gegen die Symmetrie. Eine Composition, auf der eine die Mitte durchschneidende Linie nicht zur Rechten und Linken zwei gleich abgewogene Hälften ergäbe, wäre eine Unmöglichkeit für ihn. Ich will Raphael damit nicht zum Repräsentanten pedantischer Innehaltung äusserlichen Ebenmaasses machen, sondern bei ihm nur ein besonderes Zartgefühl für Vertheilung der Massen constatiren, das übrigens für jeden Künstler ein Bedürfniss ist. Auf unserer Tafel hat er das Missverhältniss wohl gefühlt und ihm durch das ganz zur Rechten angebrachte dritte Kind abhelfen wollen, das sich auf seiner Skizze nicht findet und das mit den anderen Figuren in gar keinem Zusammenhange steht.

---

[1]) Vergl. Crowe und Cav. III, 220.

Wie nun stimmt zu diesen Sonderbarkeiten das herrliche Antlitz der Maria und die ebenso sorgfältig und schön gearbeiteten Köpfe der drei Kinder? Diese können von keiner anderen Hand als der Raphael's herrühren. Das Bild musste ein Räthsel bleiben, bis die dazu gehörigen Zeichnungen durch Photographien allgemein bekannt wurden. Diese erst geben Aufklärung.

Eine Gewandstudie, in Venedig aufbewahrt, lässt erkennen, wie der Faltenwurf um die Kniee der Jungfrau eigentlich intendirt war; eine Federskizze der Sammlung zu Madrid (nach der ein zu Lille befindliches Blatt sich als Fälschung darthut, obgleich auch das madrider Blatt nur eine vortreffliche alte Copie der ächten Skizze zu sein scheint) zeigt, wie Raphael die Composition ursprünglich angelegt hatte. Hier hält Maria genau die Mitte des Ganzen; zur Rechten und Linken hinter ihr erblicken wir, hier einen jugendlichen Engel, dort einen alten bärtigen Heiligen mit zum Gebet zusammengelegten Händen. Diese Skizze ist noch ganz im Style Perugino's gehalten und möchte im Jahr 1502 (vor Siena) entstanden sein, während die Venetianer Gewandstudie für die Madonna, freier und schwungvoller gezeichnet, aber doch noch die kleinen oft gebrochenen Partien der Faltenlegung Perugino's festhaltend, in's folgende Jahr gehören mag. 1505 kam das Werk zur Ausführung — es muss einer von den Aufträgen gewesen sein, deren Inangriffnahme sich lange hinzog — und als Raphael Perugia verliess, fehlten noch, nehme ich an, der Engel und der Heilige. Entweder nun: Raphael, der fertig werden wollte, liess beide Figuren fort und setzte dafür den Knaben unten rechts hinzu, nur um die Symmetrie herzustellen, während der Hintergrund mit einer Landschaft sich begnügen musste; oder: er veränderte, da der Besteller nachträglich ein anderes, rundes Format begehrte, aus diesem Grunde die Composition. Für den Engel und Heiligen war nun der Raum abgeschnitten, während neuer hinzukam, der einer Ausfüllung bedurfte. Die

Tafel zeigt unverkennbar die Stellen, wo rechts und links Theile angesetzt worden sind. Raphael malte nun den Kopf des dritten Kindes noch und überliess die Vollendung des Restes seinen Leuten. Der Unterschied der Malerei ist ein höchst auffälliger. Es scheint unmöglich, dass derselbe Meister, der den Kopf des Kindes auf dem Schoosse der Jungfrau so zart modellirte, auch den Fuss desselben gezeichnet und gemalt habe. Hätte Raphael die Form der ersten Skizze, ein Quadrat das höher als breit ist, festgehalten, so war das dritte Kind rechts unmöglich; nahm er die neue Form eines regelmässigen Kreises an, so fanden die beiden Figuren im Hintergrunde keine Höhe mehr. Was Raphael unter dem die Ausgleichung gewährenden dritten Kinde, welches dem Jesuskinde auf's Genaueste ähnlich sieht, sich dachte, weiss ich nicht.

Ich fasse meine Ansicht noch einmal zusammen. Dürfen wir auch was ich über die Entstehung der jetzigen Composition sagte, für nichts weiter als Conjecturen halten, so bleibt jedenfalls als sicher bestehn: dass das Gemälde seine jetzige ungewöhnliche Figurenzusammenstellung und Raumvertheilung einer nachträglichen Umänderung seiner äusseren Form verdankt. Unmöglich dass Raphael diese von Anfang an so beabsichtigte. Ich bin so ausführlich gewesen, weil die Tafel, als Besitz der Berliner Gallerie, für unsere Raphaelstudien von besonderer Wichtigkeit ist. Warum Raphael, als er den Kopf der Madonna malte, unter Lionardo's Einflusse gestanden haben soll, verstehe ich nicht. Das Antlitz hat etwas sanftes, fast schwärmerisch weiches im Ausdrucke, erinnert aber weder in den Linien noch in der Farbe an Lionardo da Vinci.

Von kleineren, bis 1505 in Perugia entstandenen Gemälden: dem Ritter Georg mit dem Säbel, sowie mit der Lanze, dem Heil. Michael, der Vision eines Ritters, Christus am Ölberge, einer Anzahl Predellen und einem Portrait, reden

Digitized by Google

Rumohr und Passavant ausgiebig, indem sie sie zum Theil in Urbino entstehen lassen, von wo aus einige davon wenigstens bestellt zu sein scheinen. Zarte, bis in's feinste Detail die Vollendung anstrebende Ausführung zeichnet sie aus und schon die dazu gehörigen Skizzen zeugen von dieser Sorgfalt. Manches von den damaligen Arbeiten Raphael's mag verloren gegangen sein.[1])

Raphael gehörte 1505 zu den in Perugia ansässigen Meistern mit eigner Thätigkeit und eignem Atelier. Dass er der öffentlichen Meinung nach der beste unter den dortigen Malern gewesen sei, erfahren wir aus einer Notiz über seinen Contract mit den Nonnen von Monteluce aus demselben Jahre, welcher die Verabredung über eine zu liefernde Krönung der Heiligen Jungfrau enthält, ein Werk, das damals nicht zur Ausführung kam als es verabredet wurde, sondern das, zehn Jahre später auf's Neue contractlich übernommen, abermals fast zehn Jahre später, nach Raphael's Tode erst, von seinen Schülern gemalt und abgeliefert worden ist.

Die Notiz, welche Pungileoni[2]) zufolge im Liber memorialis des Klosters von Monteluce steht, lautet wie folgt: ‚Ferner, während der Amtsführung der obgenannten Äbtissin (Schwester Chiara, Tochter des Messer Francesco de Mansueti da Procia) ward angeordnet, es solle eine Tafel, oder grosse Cona[3]), für den Hauptaltar der Kirche ausserhalb der Mauern gemalt werden, worüber oft verhandelt worden war, mit einer Himmelfahrt der Jungfrau Maria darauf, wie sich für diese Kirche schickt; und da dies das dritte Jahr und das Ende ihrer Amtsführung war, war keine Zeit, es damals auszuführen. Allein sie liess den besten

---

[1]) Der in München vorhandene mit einem Kopfe in Fresco bedeckte Ziegel hat mit Raphael nichts zu thun. [2]) El. di Raff. 192, yy. [3]) Ancona, Altarbild.

Meister kommen, zu dem ihr von den meisten Bürgern gerathen worden war, sowie auch von unseren verehrungswürdigen Vätern, welche seine Werke gesehn hatten: dieser nannte sich Meister Raphael von Urbino, und mit ihm wurde der Vertrag gemacht, mit schriftlichem Contracte, Garanten und Zeugen in der Geschäftsstube des Cornelio de Randoli da Procia, und von unserem Geschäftsmanne Ser Bernardino da Chanaglia wurden ihm als Draufgeld 30 Ducaten in die Hand gegeben, alle in Gold, wie Meister Raphael verlangte. Garanten waren der vorgenannte Cornelio de Randoli und Venciolo de Messer Sacramotre: und alles dies enthält der Contract von der Hand des San Giacopo Coppo, Notar des Klosters. Die genannten 30 Ducaten wurden genanntem Geschäftsführer von mir Schwester Baptista, unwürdigerweise Äbtissin, gegeben, damit er sie dem Meister gebe; sie stammten aus dem geschenkten Gelde der Schwester Illuminata de Perinella, welches zu für die Kirche bestimmten Ausgaben verwandt werden sollte. Den 29. December 1505.'[1])

Wie nun aber war die im Contracte von 1505 erwähnte Skizze beschaffen, auf welche hin er abgeschlossen wurde? Für den oberen Theil des Gemäldes war die Form gegeben: es konnte von jener ersten Krönung der Maria kaum abweichen, welche auch nur eine unzählige Mal vorhandene Composition wiedergab. Dagegen fragt sich, ob unten: die Apostel um das leere Grab, oder eine Staffage: Heilige und andere Figuren, gemalt werden sollten. Das letztere scheint hier der Fall gewesen. Urtheile ich recht, so bezeichnet eine im Louvre befindliche Zeichnung den allerersten Zustand der Composition, eine in Oxford vorhandene Federskizze[2]) den von den Nonnen approbirten Entwurf. Die

[1]) Siehe hinten Anhang I. Was die Zahlung in Gold anlangt, so muss sie ihre Vortheile gehabt haben in Perugia, denn wir werden später sehen, dass Raphael Geld, das er von Atalante Baglioni zu empfangen hat, ebenfalls ‚womöglich in Gold' zu empfangen wünscht. [2]) Fisher nro. 25, II.

Heiligen schliessen sich hier an die auf dem Gemälde für die Nonnen im Kloster des Heil. Antonius von Padua an, wie denn auch der Thron, auf dessen Höhe die Krönung stattfindet, dem Throne dieser Madonna (freilich zugleich vieler anderer Madonnen jener Zeit und Schule) entsprechend aufgebaut ist. Die Gruppe Christi und der Maria, welche auf der früheren Vaticanischen Krönung Raphael's steife, kirchliche Formen zeigt, die nur durch eine gewisse Innigkeit, die sie ausströmen, uns anziehen, ist hier einfacher und bewegter gezeichnet. Dort hält Christus die Krone über dem Haupte der Jungfrau als werde er sie niemals darauf niedersetzen: hier fühlt man, wie er das thun will, während sie sie mit vorgeneigtem Haupte gleichsam aufzufangen sucht.

Für diese Composition begann Raphael bereits die Studien nach dem Leben. Eine dahin gehörige prachtvolle Zeichnung hat einige Handstellungen, sowie die ganzen Gestalten sowohl des Heil. Hieronymus (links im Hintergrunde), als des auf der anderen Seite mehr zurückstehenden, nicht näher bestimmbaren Heiligen. Endlich finden wir einen Kopf auf dem Blatte, dessen Ähnlichkeit mit einer früheren vielleicht für die Freske von San Severo gemachten Gesichtsstudie später hervorgehoben werden wird. Die Behandlung des Blattes ist eine freie: man fühlt, nur Raphael könne damals die Natur so gesehen und so gezeichnet haben; es ist etwas, dessen Anblick Freude macht. Und doch schliesst sich die Fingerstellung der beiden Hände, deren eine flach auf einem Buche liegt, während die andere eins an der Seite hält, noch so genau an das von Perugino gegebene Muster an[1]), dass sich daraus wieder die Sorge erkennen lässt: trotz allem was die Naturbeobachtung viel reicher und belebter darbot, vom Hergebrachten nicht abzugehn, die alten Formen

[1]) Welches wir unter andern auf jener bei Gelegenheit der Madonna Ansidei genannten Vaticanischen Madonna Perugino's angewandt sehen.

Digitized by Google

festzuhalten und nur da zu Gunsten der Natur Aenderungen zu machen, wo dem ungeübten Auge der Unterschied nicht zur Erscheinung kam. Suchen wir einen Grund für dies Verfahren, so ergiebt sich (was ja auch im Alterthume die Ursache mancher Arbeit in veralteten Formen war): dass bei Cultusgemälden der ungemeinen Anhänglichkeit des Volkes an hergebrachte, gewohnte Darstellungen nachgegeben werden musste. Diese Madonnen für Altäre durften nichts Modernes haben, so wenig wie bei uns heute Bibel und Gesangbuch in der Sprache modernisirt werden dürfen. Die Verse und Sprüche würden an ihrer Wahrheit und Wirksamkeit Einbusse zu leiden scheinen.

Das nach Raphael's Tode von Penni und Giulio Romano vollendete Werk, welches 1525 in Perugia ankam, hat mit dieser Skizze nichts mehr gemein.[1]) Wahrscheinlich wurde bereits 1516, bei Aufsetzung des neuen Contractes, eine neue Composition von Raphael beabsichtigt; aber auch diese dürfen wir in der 1525 abgelieferten Arbeit kaum suchen, welche seinen beiden Schülern durchaus anzugehören scheint und sich, was die Apostel anlangt, als eine Nachahmung des unteren Theiles der Transfiguration Raphael's erweist.

Raphael's ursprüngliche Skizze war deshalb jedoch nicht verloren. Er benutzte sie für die Composition der Krönung Mariae, welche als Schlusstableau zu den in Arras gewebten Teppichen gehörte und, in dieser Gestalt verloren, in einer Zeichnung des Louvre[2]) erhalten blieb. Sind hier vielleicht auch nur im Allgemeinen die Umrisse der Composition von 1505 beibehalten, so ist diese dennoch als ihr Ursprung anzusehn, wie Raphael denn mehr als einmal, in seiner freiesten römischen Entwicklung sogar, zu den Anschauungen der ver-

---

[1]) Craffonara, Quadri dell'Appartamento Borgia, Tavola XX. [2]) Sowie in einem nach dieser vom Maître au Dè gestochenen Blatte. (Bartsch XVI, nro. 9.)

gangenen Epochen zurückgreift, wenn sie ihm brauchbar erscheinen. —

Was Raphael's damalige Thätigkeit zu Perugia im Allgemeinen anlangt, so hat sich von vielen seiner Arbeiten sicherlich die Kunde verloren. Ein Meister, welcher als der erste in der Stadt galt, kann diesen Ruhm zu jenen Zeiten kaum mit den eben besprochenen wenigen Arbeiten erlangt haben, welche im Herbste 1505 zum Theil nicht einmal fertig waren. Raphael muss einen weiteren Wirkungskreis gehabt haben, als seine heute vorhandenen Arbeiten gewahren lassen.

Nur für ein Werk noch wüsste ich die Spur nachzuweisen. Unter seinen Zeichnungen im Besitz des Louvre befindet sich ein Blatt, das einen Sturm nackter Männer auf eine Stadt darstellt, an deren Mauern wir PERVSIA AVGVSTA lesen. Perugia ist bekanntlich während der Kämpfe des Triumvirats erobert und zerstört und von August wieder aufgebaut worden, wie heute noch eine Inschrift an den Stadtmauern verkündet. Diese Eroberung jedoch hat Raphael schwerlich darstellen wollen; näher liegt es, an die berühmte Belagerung Perugia's im Jahre 1416 durch Braccio da Montone, genannt Fortebraccio, zu denken, welcher die Stadt einnahm und ein Regiment in ihr begründete, nach dessen natürlichem Ablaufe die Baglioni als herrschende Familie eintraten. Deshalb auch wohl sehen wir den Sturm und nicht etwa die Vertheidigung dargestellt. Ein solches Werk konnte von den Baglioni zum Schmucke ihres Palastes von Raphael verlangt worden sein. Was wir auf unserem Blatte vor uns haben, zeigt nicht viel mehr als erste Anfänge: Actstudien, welche die eigentliche malerische Idee nicht errathen lassen, auch keine rechte Mitte bilden, so dass die Frage entsteht, ob wir die Figuren dieses Blattes nicht vielleicht nur für den Theil eines umfangreicheren Werkes zu halten haben. Der Arbeit nach entspricht die Zeichnung,

die frei und leicht, aber noch in der älteren Manier gehalten ist, den übrigen Werken der damaligen Zeit. Passavant wollte das Blatt Timoteo Viti zuschreiben[1]), ohne Gründe von Gewicht dafür anzugeben. Ruland dagegen hat zuerst das hier im Keime vorhandene historische Gemälde erkannt. Von florentinischem Einflusse ist nichts darauf zu entdecken. Auch diese Arbeit kann durch Raphael's Fortgehen nach Florenz aufgehoben worden sein. —

Gegen Ende 1505 also sehen wir Raphael über ein neues Gemälde mit den Nonnen von Monteluce abschliessen. Wir sehen ihn bei der Freske an San Severo mitten in der Arbeit, d. h. das Werk halb vollendet.[2]) Wir sehen ihn ferner (obgleich es sich hier nur um eine Vermuthung handelt) bei der Madonna Terranuova beschäftigt. Raphael, als bester Meister der Stadt, sass offenbar fest in Perugia und gedachte für's Erste dort zu bleiben. Was lässt ihn jetzt plötzlich abbrechen nach Florenz gehen?

Diese Antwort läge am nächsten: Michelangelo's und Lionardo's berühmte Cartons, welche 1506 vollendet, ein Ereigniss waren, das, wenn wir Vasari glauben, damals bereits den grössten Einfluss auf das florentiner Kunstleben übte. Dennoch wäre es unmöglich, dass diese Antwort das Richtige träfe. Denn Michelangelo war Ende Februar 1506[3]) noch an der Arbeit, und es bekam, so lange diese dauerte, schwerlich Jemand etwas von dem Carton zu sehen. Es bleibt uns nichts als die Vermuthung: Raphael habe auf irgend einem Wege so überzeugende Nachrichten über die

---

[1]) Pass. fr. II, 467. Nro. 327. [2]) Denn nur die obere Hälfte ist von Raphael, während die untere 1521 zugesetzt worden ist, ein Datum, das den Schluss gestattet, man habe im Kloster bis zu Raphael's Tode gehofft, er werde das Ganze beendigen, und dann erst Perugino mit der Vollendung beauftragt, als an Raphael nicht mehr zu denken war. [3]) So wird bei Gaye II, 93 das Datum aufzufassen sein, nach florentiner Zeitrechnung, derzufolge das Jahr 1506 erst am 25. März 1506 begann.

Digitized by Google

Vortheile eines Domicilwechsels empfangen, dass er, ihnen nachgebend, Perugia verliess und nach derjenigen Stadt übersiedelte, die — wie heute die grossen Hauptstädte — bedeutende Anziehungskraft für alle haben musste, die ihrer Kraft grössere Entfaltung zutrauten. Nehmen wir deshalb, bis der Zufall vielleicht von anderer Seite genauere Mittheilungen beibringt, diesen ganz allgemeinen Grund an und lassen Raphael Anfang 1506, im dreiundzwanzigsten Jahre seines Lebens zuerst in Florenz eintreten. —

Hier nun kehre ich zu Vasari's Texte und mit ihm zu den früheren Zeiten Raphael's wieder zurück. Vasari zufolge hatte Raphael in Siena (1503) von den Werken Lionardo's und Michelangelo's in Florenz gehört und sich dahin aufgemacht. All seine soeben von mir entwickelte Thätigkeit liegt nun einstweilen wieder in der Zukunft und wir haben die einzelnen Werke zum Theil noch einmal durchzusprechen, weil es nöthig ist, Vasari's und Anderer Ansichten darüber nach jeder Richtung hin gerecht zu werden.

Raphael also erscheint in Florenz:

2. *Wo angelangt, da ihm die Stadt nicht weniger gefiel als jene Werke* [1]*, die ihm göttlich erschienen, beschloss Raphael einige Zeit daselbst zuzubringen.* 3. *Und so, nachdem er sich mit einigen Malern befreundet hatte, unter denen sich Ridolfo Ghirlandajo, Aristotile di San Gallo und andere befanden, genoss er in der Stadt eines ehrenvollen Ansehn's, und besonders bei Taddeo Taddei, welcher ihn immer in seinem Hause und an seiner Tafel haben wollte, als ein Mann, welcher stets diejenigen liebte, welche sich der Kunst zuwandten.* 4. *Und Raphael, welcher durch und durch ein Gentleman war, malte für ihn, um in Bezeugungen des Wohlwollens ihm nicht nachzustehen, zwei Bilder, die zwar noch in jener ersten Manier des Pietro Perugino gehalten sind, zugleich aber auch in jener*

[1]) Die Cartons Lionardo's und Michelangelo's.

Digitized by

zweiten viel besseren Manier, welche Raphael, in seinen Studien fortschreitend, in der Folge sich aneignete, wie gesagt werden wird. 5. *Diese Bilder sind noch im Hause der Erben des genannten Taddeo.*

Wie nun verhalten sich diese Angaben bei näherer Betrachtung? Weder Ridolfo Ghirlandajo[1]), noch Aristotile di San Gallo haben für Raphael's Entwicklung erkennbaren Werth in unseren Augen, noch erscheinen sie sonst mit ihm in Verbindung. Beide gehören sie zu den Besten der jüngeren Künstlergeneration, welche sich, Vasari zufolge, vor dem Carton des Michelangelo bildete und zu der Vasari auch Raphael rechnet. Über Ridolfo's Verhältniss zu Raphael sagt Vasari[2]): ‚Ridolfo intanto, disegnando al cartone di Michelagnolo, era tenuto de' migliori disegnatori che vi fussero; e perciò molto amato da ognuno, e particolarmente da Raffaello Sanzio da Urbino, che in quel tempo, essendo anch' egli giovane di gran nome, dimorava in Fiorenza, come s'è detto, per imparare l'arte.' ‚Ridolfo, als er vor dem Carton des Michelangelo zeichnete, wurde für einer der besten Zeichner gehalten, welche dort waren, und ward deshalb von Jedermann sehr geliebt, besonders von Raphael von Urbino, der zu jener Zeit, auch er ein junger Mann von grossem Namen, in Florenz weilte, um, wie gesagt ist, die Kunst zu lernen.'

Im Leben Michelangelo's lesen wir[3]): ‚poi che in tale cartone studiò Aristotile da Sangallo, amico suo, Ridolfo Ghirlandaio, Raffael Sanzio da Urbino, Francesco Granaccio, Baccio Bandinelli, ed Alonso Berugetta spagnuolo;' ‚da an jenem Carton Aristotile von San Gallo, sein (Michelangelo's) Freund, Ridolfo Ghirlandajo, Raphael von Urbino, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli und der Spanier Alonso

---

[1]) Der Sohn des Domenico Ghirlandajo, der Michelangelo's erster Meister war. [2]) XI, 286. [3]) Vas. XII, 179.

Digitized by Google

Berugheta Studien machten.' Zu bemerken ist, dass Vasari Raphael's Namen erst in der zweiten Auflage seines Buches in diese Liste hineingebracht hat.

Im Leben des Aristotile selber erzählt Vasari gar nichts von dessen Freundschaft mit Raphael. Er sagt nur[1]), Aristotile sei in den ersten Zeiten ein Schüler des Perugino gewesen, durch Michelangelo's Carton jedoch zum Abfall von diesem bewogen worden und zu Michelangelo übergegangen. Passavant dagegen erzählt als feststehendes Factum[2]), Raphael, Ghirlandajo und Aristotile hätten miteinander in der Capella Brancacci nach Masaccio gezeichnet. Eine solche Angabe habe ich, in dieser Form, bei Vasari nirgends gefunden. Er sagt es von Raphael sowohl als von Ghirlandajo, d. h. von jedem einzeln, nicht aber spricht er von gleichzeitiger Arbeit. Auch an anderer Stelle[3]), wo alle die aufgeführt werden, welche in dieser Capella gezeichnet hätten, wird Aristotile von Vasari nicht genannt. Von Raphael heisst es da nur: ‚Raffaello ancora da Urbino di quivi trasse il principio della bella maniera sua.' ‚Auch bei Raphael von Urbino datirt der Anfang seiner schönen Manier von dort.'

Diese Zusammenstellung zeigt, wie zufällig Vasari seine Angaben machte. Er zählt die Namen auf, die ihm gerade zur Hand sind. Wenn er im Leben Raphael's Ridolfo und Aristotile nennt, so geschieht dies offenbar nur, weil sich ihre Namen in seinem Kopfe mit dem Gedanken ‚Studium der Jüngeren vor dem Carton des Michelangelo' in Verbindung setzten. Das genauere Datum dieser Studien dagegen kennt er nicht. Für Vasari bilden diese Jahre die mythische Zeit der sich entfaltenden florentiner Kunstblüthe. Studium der Cartons des Michelangelo und Lionardo und der Werke Masaccio's in der Capella Brancacci sind dafür die grossen Stichwörter, wie später, d. h. zu Vasari's eigner Zeit,

[1]) XI, 200. [2]) I, 83. [3]) III, 162.

Studium der Sixtinischen Capelle in Rom und der Sagrestia von San Lorenzo in Florenz, beide von Michelangelo.

Suchen wir diese Studien der zu Anfang des 15. Jahrhunderts jüngeren florentiner Künstler vor dem Carton des Michelangelo mit Hülfe der Documente zu bestimmen, so ergiebt sich, dass, wenn dergleichen 1503 schon deshalb unmöglich war, weil die Cartons damals noch gar nicht existirten, es auch 1506, wo die Cartons fertig waren, nicht stattfinden konnte. Zeigen wird sich, dass Raphael während seines genannten Aufenthaltes in Florenz weder 1503, noch 1506, noch sogar 1508 nach dem Carton des Michelangelo gezeichnet haben könne. Wir wissen nicht einmal, ob Raphael den Carton dort gesehen habe. Alle die Folgerungen, die Vasari an dieses angebliche gemeinsame Studium knüpft, sind falsch.

Wir haben in dieser Beziehung sichere Beweise in Händen. Vasari nannte Berugheta, und über diesen existiren, was sein Verhältniss zum Carton des Michelangelo anlangt, genaue Nachrichten. Am 2. Juli 1508 (zu einer Zeit, wo Raphael bereits zu Rom für die Vaticanischen Stanzen arbeitete und Florenz längst hinter sich hatte) schreibt Michelangelo aus Rom seinem Bruder Buonarroto in Florenz einen Brief, dessen Überbringer Berugheta ist[1]) und worin es heisst, Berugheta habe ihn gebeten, den Carton sehen zu dürfen: Buonarroto möge deshalb ihm (Michelangelo) zu Liebe sich alle erdenkliche Mühe geben, die Schlüssel dafür zu erlangen, da Berugheta ein vortrefflicher junger Mann sei. Allein Michelangelo, der in diesem Punkte äusserst energisch war, scheint bei seinem Fortgehen aus Florenz über die Verschliessung des Cartons so peremptorische Befehle hinterlassen zu haben, dass selbst seine eigene Bitte nicht stark genug war, Berugheta den Anblick

[1]) Nro. 15 der Briefe an Buonarroto auf dem Britischen Museum, abgedruckt im L. M. 3. Aufl. II, p. 287.

des Werkes zu verschaffen. Wir ersehen dies aus einem zweiten Briefe vom 31. Juli 1508[1]), dessen betreffende Stelle folgendermassen lautet: ‚Intesi chome lospagnuolo nō aueua auuta lagratia dādare alla sala lo auuto caro ma pregagli p mia parte quādo gli uedi che faccino cosi ācora aglialtri errachomādimi alloro.' In heutiger Orthographie: ‚Intesi come lo spagnuolo non aveva avuta la grazia d'andare alla sala; l'ho avuto caro, ma pregagli per mia parte, quando gli vedi, che faccino così ancora agli altri, e raccomandimi a loro.' ‚Ich habe vernommen, wie der Spanier die Gunst nicht erlangt hat, in den Saal zu gehen; es ist mir das sehr angenehm: bitte die Herren meinerseits, wenn du sie siehst, sie möchten es mit den Andern ebenso machen, und empfiehl mich ihnen.'

Soviel ist klar: bis Mitte 1508 kam Niemand in den Saal. Studirten also Berugheta und Ridolfo und Aristotile darin, so muss dies später gewesen sein. Dazu stimmt, dass die von Marcanton gestochenen Figuren aus dem Carton die Jahreszahl 1510 tragen und dass Benvenuto Cellini in den Jahren 1515, 16 oder 17 danach zeichnete, bei welcher Gelegenheit er ihn ‚la scuola del mondo' ‚die Schule der Welt' nennt. Damals also bildete sich die jüngere Generation an diesen Gestalten. Steht das aber einmal fest, so ist damit ein ganzer Theil aus Raphael's florentinischer Existenz, wie Vasari sie darstellt, fortgenommen, und zwar zum Vortheile unserer Ansicht von seiner dortigen Entwicklung, für welche Fra Bartolommeo's und Lionardo da Vinci's Einfluss nun um so reiner hervortritt. Michelangelo selbst war damals und Anfang 1506 in Florenz gar nicht anwesend, arbeitete dann sehr bald ein Jahr lang in Bologna und darauf, nach kurzem

---

[1]) Briefe an Buonarroto, nro. 16. Britt. Museum. Hier zum ersten Male abgedruckt.

Aufenthalte in Florenz, in Rom an der Decke der Sixtinischen Capelle.[1])

Es blieben so nur noch Raphael's Beziehungen zu Taddeo Taddei und die Werke, welche er für ihn malte, übrig, um für Vasari's Ansicht vom florentiner Aufenthalte 1503 oder 1504 eine Stütze zu gewinnen. Taddei gehörte zu den reichen florentiner Kunst- und Litteraturfreunden jener Zeit, und sein nahes Verhältniss zu Raphael wird von diesem selbst bezeugt. In seinem Briefe vom April 1508 (von dem bei der Berufung nach Rom die Rede sein wird) bittet er seinen Onkel und die Familie in Urbino, sie möchten, falls Taddeo Taddei dorthin käme, von dem sie ja mehr als einmal zusammen gesprochen hätten, diesem, ohne irgend auf die Kosten zu achten, seinetwegen die grössten Liebesbeweise geben, da er ihm mehr als irgend einem Menschen verpflichtet sei.

Taddei liess sich, es wird nicht gesagt wann, von Baccio d'Agnolo einen Palast bauen[2]), heute Palazzo Pecori-Giraldi in der Via de' Ginori. Baccio, einer der bedeutendsten florentiner Architekten, war es dann wieder, in dessen Hause sich an Winterabenden die Künstler versammelten[3]), um wichtige Gespräche zu führen. Und der erste dieser Künstler dann wieder war Raphael von Urbino, damals noch jung, ferner Andrea Sansovino, Filippino, Benedetto da Majano, Cronaca, Granaccio und die Brüder Sangalli. Manchmal auch, aber selten, kam Michelangelo. So könnte denn dieser damals schon mit Raphael zusammengetroffen sein. Ausserdem viele einheimische und fremde junge Leute. So fassen Vasari und, auf ihm fussend, die Neueren die Sache auf.

Es ist Schade, dass bei solchen Erzählungen Vasari's der Verdacht zu nahe liegt, es seien mehr allgemeine romantische Anschauungen späterer Jahre, als speciell zu belegende Mittheilungen Gleichzeitiger seine Quelle gewesen.

---

[1]) L. M. Cap. VI und VII. [2]) Vas. IX, 225. [3]) Vas. IX, 224.

Digitized by Google

In der ersten Ausgabe stellt Vasari die Sache sogar noch lebendiger dar[1]: ‚Però Baccio d'Agnolo, che di continuo praticò con Andrea Sansovino; se bene agli intagli attendeva, ed in quegli era più che valente: come per tutta Fiorenza ne dimostrano le opere sue: non di meno attese sempre alla prospettiva, ed alla architettura. E a ciò lo spronò molto, che il verno nella bottega sua si facevano raunate d'artefici; ed i capi di quelli erano Raffaello da Vrbino giovane: Andrea Sansovino: ed infiniti giovani artefici, chegli seguitavano. Dove difficultà grandissime si proponevano: e bellissimi dubbi se vedevano del continuo risolvere da gli eccellentissimi intelletti loro, ch'erano, e sottili, ed ingegnosissimi.' ‚Baccio d'Agnolo aber, der immer zu Sansovino in engem Verhältnisse stand und der sich hauptsächlich mit Steinschneiden (Ornamenten in Marmor) beschäftigte, worin er, wie in ganz Florenz seine Werke beweisen, sehr geschickt war, verfolgte nichtsdestoweniger immer das Studium der Perspective und der Architektur. Und dazu war ihm ein starker Antrieb, dass sich im Winter in seiner Werkstätte die Künstler versammelten, unter ihnen der junge Raphael von Urbino und Andrea Sansovino, dazu eine grosse Menge Künstler, die ihnen anhingen. Da wurden dann die schwierigsten Fragen aufgebracht, wichtige Zweifel von den ausgezeichnetsten Geistern zur Lösung gebracht, die ebenso fein im Disputiren als begabt in der Kunst waren.'

Hier also noch nichts weder von Michelangelo ‚der nur selten kam', noch von den Anderen. Wir sehen, Vasari hatte das ideale Bild eines Künstlerverkehrs vor Augen gehabt, wie es in vergangenen goldenen Tagen in Florenz existirte, wo der milde Soderini als Gonfalonier die freie Stadt regierte und Raphael jugendlich dorthin kam, um zu lernen. Später wurde Vasari vielleicht darauf aufmerksam gemacht, es fehle

[1]) III, 858.

dem allen die rechte Glaubwürdigkeit, und deshalb mag er in der zweiten Auflage (die wir meistens allein vor Augen haben) die Erzählung etwas trockner gegeben, dafür aber vollwichtigere Namen hinzugesetzt haben, so dass das Ganze mehr historischen Anschein empfing.[1])

So blieben denn nur die für Taddeo Taddei gearbeiteten Gemälde übrig. Welche Madonnen hier gemeint seien, ist schwer zu bestimmen. Rumohr glaubt die eine, welche noch an die Manier des Perugino erinnere, in der Madonna del Granduca, die andere in der Madonna Tempi erkennen zu dürfen.[2]) Die Herausgeber des Vasari schliessen[3]) sich für die eine einer Notiz Baldinucci's an, der die Madonna del Giardino bei den Erben Taddei's gesehen haben will, für die andere erklären sie die Vierge aux Palmiers. Quatremère de Quincy und Pungileoni lassen die Sache auf sich beruhen, Passavant ist für die Madonna del Giardino[4]) und die Heil. Familie bei der Fächerpalme.[5]) Vasari aber behauptet ja nicht einmal, dass es Madonnen gewesen seien, welche Raphael für Taddei malte! Warum sollte das eine dieser Gemälde nicht z. B. die Heil. Catharina von Alexandrien gewesen sein, die sich an die eine Gestalt der Heiligen neben der Madonna di S. Antonio di Padua auffallend anschliesst und deren Kopfstellung an die peruginische Academie erinnert, um diesen Ausdruck hier zu gebrauchen? Doch will ich damit nicht einmal eine Vermuthung aufgestellt haben, denn wir wissen ja gar nicht, ob Raphael's Werke, aus jener sowohl als aus anderen Zeiten, sämmtlich erhalten blieben. Jedenfalls: befinden sich unter den eben genannten

---

[1]) Kam Raphael übrigens erst 1506 nach Florenz, so waren Filippino († 1505) und besonders Benedetto da Majano († 1498) bereits todt, Michelangelo dagegen damals sowohl wie früher nur vorübergehend und niemals im Winter in Florenz anwesend. [2]) III, 59. [3]) VIII, 6 n. 2. [4]) Jungfrau im Grünen, zu Wien. Nicht zu verwechseln mit der Jardinière im Louvre. [5]) Nicht zu verwechseln mit der Raphael fälschlich zugeschriebenen Vierge à la Redemption.

Werken die Gemälde, welche Raphael für Taddei gemalt hat, so gehören sie, und damit der ganze Verkehr, trotz alledem in spätere Zeiten, und fällt also auch dies Zeugniss für einen ersten florentinischen Aufenthalt Raphael's im Jahre 1503 oder 1504 zusammen.

6. *Raphael war auch eng befreundet mit Lorenzo Nasi, für den er, da er sich in jenen Tagen verheirathet hatte, ein Bild malte, auf dem er zwischen den Knien der Jungfrau ein Kind malte, dem ein kleiner Johannes ganz erfreut einen Vogel darreicht, mit grosser Freude und Vergnügen des einen wie des andern.* 7. *In der Stellung beider waltet eine gewisse kindliche und ganz liebevoll sich hingebende Unschuld, und ausserdem sind sie so vortrefflich in der Farbe und mit solcher Sorgfalt durchgeführt, dass sie eher aus lebendigem Fleische, als aus Farben und Zeichnung zu bestehen scheinen; und ebenso die Jungfrau hat ein in Wahrheit von Grazie und Göttlichkeit erfülltes Antlitz; und, überhaupt, der Grund und die Landschaft und Alles sonst auf dem Gemälde ist sehr schön.* 8. *Dieses Bild wurde von Lorenzo Nasi, so lange er lebte, in grösster Verehrung gehalten, ebensosehr zur Erinnerung an Raphael, der sein genauer Freund war, wie des Werthes und der Vortrefflichkeit des Werkes wegen.* 9. *Später jedoch verunglückte es, im Jahre* 1548 *am* 8. *August, als das Haus des Lorenzo und mit ihm die prachtvollen und schönen Häuser der Erben des Marco del Nero durch einen Erdrutsch des Hügels von San Giorgio nebst andern Nachbarhäusern zu Grunde gingen. Trotzdem, da man die Stücke desselben unter dem eingestürzten Mauerwerke wiederfand, liess sie Battista, der Sohn des Lorenzo, ein grosser Kunstliebhaber, so gut als irgend möglich war wieder zusammenfügen.*

Die Nasi gehörten zu den ältesten und vornehmsten florentinischen Familien. Der Einsturz des Hauses ereignete sich den 12. November 1547.[1]) Das Gemälde, bekannt als

[1]) Den Herausgebern des Vasari zufolge VIII, 7. n. 1.

Madonna del Cardellino, Jungfrau mit dem Stieglitz, ist in Florenz. Es gehört in Raphael's letzte florentiner Zeiten, und seine Entstehung pflegt viel zu früh angesetzt zu werden. Gleichzeitig mit der Giardiniera und der Madonna al Baldachino zeigt diese Madonna die Meisterschaft Raphael's, der in ihr hohes Ebenmaass mit dem Scheine der Freiheit zu verbinden weiss. Man vergleiche die schlichte Gewandung, die sich im Zuge der Falten den Gliedern anschliesst, mit dem vielfach geknickten, unruhigeren Faltenwerk der früher gemalten Jungfrau im Grünen. Vasari zufolge freilich wäre, wie wir sogleich hören werden, die Madonna del Cardellino vor den peruginer Werken von 1505: der Madonna Ansidei, der Freske an San Severo etc. gemalt worden, was geradezu als Unmöglichkeit bezeichnet werden kann.[1])

Von den Werken also, welche Raphael Vasari zufolge während dieses ersten florentiner Aufenthaltes gemalt haben soll, gehört keins in diese Zeit, während die Werke, welche die Neueren aus eigner Kritik während des Jahres 1504 in Florenz entstehen lassen, ebensowenig zu dieser Zeit gemalt sein können.

Im nächsten Capitel werden wir uns mit Raphael's angeblicher weiterer Thätigkeit hauptsächlich während des Jahres 1505 zu beschäftigen haben.

---

[1]) Es befindet sich in England eine Replik dieser Madonna im Besitze des Mr. Verity in South-Woods, welche (La Madonna di Vallombrosa di T. Cavallucci, Firenze 1870) für eine von Raphael's eigner Hand gemalte Copie erklärt wird. Die dafür beigebrachten Beweise sind jedoch nicht überzeugend. Hätte Cavallucci jedoch Recht, so wäre diese Copie im Januar 1507 begonnen worden (nro. I. der Documente), und das Original müsste demnach vor dieser Zeit entstanden sein. Schon dies macht Cavallucci's Hypothese unwahrscheinlich. Die Madonna ist eine spätere Arbeit.

Digitized by Google

FÜNFTES CAPITEL.

V. 1. *Nach diesen Arbeiten war Raphael gezwungen, von Florenz abzureisen und nach Urbino zu gehen, da dort, weil seine Mutter und sein Vater Giovanni gestorben waren, all seine Sachen ohne Aufsicht waren.* 2. *Während er deshalb nun in Urbino verweilte, malte er für Guido von Montefeltro, damals Kriegsanführer in Diensten der Florentiner, zwei Madonnen, kleine Gemälde, aber in der zweiten Manier und sehr schön.* 3. *Diese befinden sich heute bei dem illustrissimo und eccellentissimo Guidobaldo, Herzog von Urbino.* 4. *Ebendemselben malte er ein kleines Gemälde: Christus, der im Garten betet und, etwas entfernt, die drei Apostel, welche schlafen.* 5. *Dieses Gemälde ist so vollendet, dass eine Miniatur weder besser noch anders durchgeführt sein kann.* 6. *Dasselbe, nachdem es lange Zeit bei Maria Francesco, Herzog von Urbino war, wurde später von der illustrissima Signora Leonora, seiner Gemahlin, den Herren Paolo Giustiniano und Pietro Quirini geschenkt, aus Venedig gebürtig und Eremiten des Heil. Eremitenklosters zu Camaldoli; und von ihnen ward es später als Reliquie und höchste Seltenheit und überhaupt als ein Werk Raphael's und zum Angedenken jener illustrissima Signora in das Zimmer der Vorsteher genannten Klosters gebracht, wo es in derjenigen Verehrung gehalten wird, welche es verdient.*

Dass Raphael während seines Aufenthaltes in Perugia und Florenz von Zeit zu Zeit Urbino wieder aufgesucht habe, versteht sich von selbst. Deutlich gesagt wird es in dem oben citirten Briefe an seinen Oheim, welchen Raphael an das erinnert, was er ihm mündlich über Taddeo Taddei mitgetheilt habe[1]), und den er einige Leute zu grüssen bittet, während er zugleich von Bestellungen der herzoglichen Familie spricht. All das setzt fortdauerndes Zuhausesein in seiner

[1]) ‚ragionato' ist kaum anders aufzufassen.

Vaterstadt voraus. Wie oft und wann Raphael aber dahin ging, ist aus keiner Notiz zu entnehmen. Dass die von Vasari angegebenen Gründe nicht zutreffen, bedarf kaum der Erwähnung. Vater und Mutter waren ja längst todt und die Erbschaftsangelegenheiten geordnet.

Als die für die herzogliche Familie damals gemalten, von Vasari nicht näher bezeichneten Madonnen werden heute zwei Werke angesehn[1]), gegen deren Wahl nichts einzuwenden ist: die in Petersburg befindliche Heilige Familie mit dem Joseph ohne Bart und die kleine Madonna Orléans[2]). Beide, Arbeiten kleineren Formates, gehören sie etwa ins Jahr 1506. Christus am Ölberge[3]) dagegen entstand noch in völliger Abhängigkeit von Perugino, 1502 vielleicht, während Passavant die kleine Arbeit erst nach dem Sposalizio anführt, also 1504 zur Entstehung kommen lässt[4]). Übrigens versteht es sich von selbst, dass, wenn Raphael 1505 nach Urbino ging, von Perugia leichter dahin zu kommen war als von Florenz.

Passavant behandelt Raphael's Reise nach Urbino, die er jedoch in den Sommer 1506 verlegt, mit der grössten Ausführlichkeit[5]). Er lässt Raphael vorher nach Bologna gehen, ‚um Francia endlich kennen zu lernen, von dem er durch Timoteo Viti so viel gehört habe'. Diese bologneser Reise, für die nicht die geringste Notiz vorliegt, entnahm Passavant einer (freilich von ihm nicht angeführten) Conjectur Pungileoni's[6]). Während sich dieser jedoch überhaupt sehr zurückhaltend äussert, erhebt sich Passavant sogar zu der Vermuthung, die in Bologna regierenden, allerdings als Kunstliebhaber bekannten Bentivogli könnten Raphael eingeladen haben. Davon müsste doch irgendwo einmal die Rede sein, allein nicht das mindeste giebt Grund zur Annahme, Raphael

---

[1]) Pass. I, 110. [2]) Zuletzt 1869, einer Zeitungsnotiz zufolge, von einem Herrn André für 150,000 Francs ersteigert. [3]) In Passavants Atlas abgebildet. [4]) Pass. fr. II, nro. 17. [5]) I, 95 ff. [6]) Elog. di Raff. 75.

habe sich von Florenz aus (gerade nördlich) nach Bologna auf den Weg gemacht. Urbino lag in entgegengesetzter Richtung. Aus welchen Gründen auch hätte er damals Francia's persönliche Bekanntschaft suchen sollen? Francia gehörte zu den Meistern, deren Richtung mit derjenigen der Männer nichts zu thun hatte, deren Einfluss wir jetzt als auf Raphael wirksam zu betrachten haben. Und die Bentivogli wiederum hätten einen jungen Meister wie ihn ‚einladen' sollen? Um in Bologna für sie zu arbeiten? Wie denn überhaupt war Raphael's Name damals schon nach Bologna gelangt? — Es ist nöthig diese Fragen zu stellen, um sich bewust zu werden, wie in's Blaue hinein diejenigen ihre Erfindungen aufgerichtet haben, deren Begeisterung durchaus Thatsachen verlangte und die — was wohl zu beachten bleibt — indem sie die vorrömischen Zeiten Raphael's, welche ihnen die wichtigsten waren, auf diese Weise zu bereichern strebten, dem Übergewicht der späteren römischen Glanzperiode etwas Greifbares entgegenzusetzen versuchten.

So nun sehen wir Passavant auch den Aufenthalt Raphael's in Urbino, dessen Datum wir nicht einmal kennen, im gleichen Sinne ausbeuten. Er versucht es, ihn mit der Geselligkeit des dortigen Hofes, welche Castiglione zu den Trägern seiner im berühmten Buche ‚vom vollkommenen Hofcavalier' enthaltenen Gespräche in Urbino sich zusammen finden lässt, in Berührung zu bringen. Giuliano dei Medici (dort in der Verbannung lebend), Bembo (Secretär des Herzogs), schöne Damen, Dichter, Edelleute u. s. w. Passavant deutet an, Raphael könne dort sogar Pabst Giulio dem Zweiten bereits vorgestellt worden sein, als dieser 1506 die Stadt berührte. Für dieses Publikum malt Raphael nun, Passavant's Anschauung nach, was wir an Bestellungen von Urbino aus in jene Zeiten etwa setzen dürfen. Zwar deutet Passavant dies überall nur an, da in der That jedes geringste Pünktchen fehlt, an das man Vermuthungen festerer Art knüpfen dürfte,

Digitized by Google

allein ein Stück neuen Hintergrundes schien doch wieder für Raphael's Existenz so gewonnen, den ich, was meinen Glauben anlangt, einfach wieder bei Seite schiebe. Denn einmal wissen wir absolut nichts davon und zweitens bedarf nichts in Raphael's Entwicklung der Annahme, er habe der urbinatischen Hofgesellschaft jener Zeit nahe gestanden.

In Betreff seiner damaligen Reisen liessen sich dagegen vielleicht noch Daten aus den zahlreichen, zum Theil sehr zierlich mit der Feder gezeichneten Landschaften ziehen, welche in Venedig und Oxford sind und die ganz den Eindruck von unterwegs aufgenommenen Ansichten bieten.

Passavant lässt Raphael schliesslich bei der Rückkehr von dieser Reise nach Florenz Vallombrosa berühren und dort zwei Portraits von Ordensgeistlichen malen[1]), die, heute in der Academie zu Florenz befindlich, von Jedermann für Werke Perugino's gehalten werden.

Endlich in Florenz wieder angekommen, soll Raphael die Madonna Canigiani begonnen haben, die, wie sich zeigen wird, zehn Jahre später anzusetzen ist.

Diese apokryphe Reise hat uns nun abermals wieder zu weit vorwärts gebracht. Vergessen wir bei dem folgenden Capitel deshalb nicht, dass wir uns für das darin Erzählte Vasari's Anschauung nach in's Jahr 1504 zurückzuversetzen haben, indem er, nachdem er Raphael in Urbino bereits in der ‚zweiten Manier' ‚seconda maniera' malen lässt, nun erst die Freske von San Severo und die Madonna Ansidei zur Sprache bringt, welche doch offenbar der ‚prima maniera' angehören. Diese Verwirrung war bei Vasari dadurch entstanden, dass er Raphael's Reise nach Urbino, sowie dessen zweiten

[1]) Pass. II, nro. 49. Siehe hinten S. 121. Da in der letzten Zeit jedoch nun jene von Cavallucci edirten neuen Documente (s. oben S. 111) zum Vorschein gekommen sind, welche Raphael mit dem Kloster in besonderer Verbindung zeigen, so wird die alte Ansicht von seiner Autorschaft möglicherweise wieder die Oberhand gewinnen.

Aufenthalt in Perugia, sammt den bei ihr zur Erwähnung kommenden Werken, in die zweite Auflage seines Buches einschob. Vasari war kein geschulter Schriftsteller, sondern ein an mannigfachen Geschäften überhäufter praktischer Maler und Architekt, der ein bewegtes, unstätes Leben führte und seine Künstlerbiographien als gelegentliche Nebenarbeit ansehen musste. Ohne sich darüber klar zu werden, wie sehr durch das, was er als Zusatz äusserlich in den bisherigen Text einfügte, dieser in seiner neuen Gestaltung neuen Sinn annahm, glaubte er genug gethan zu haben, wenn er das Eingeschobene im Satzgefüge so glatt als möglich mit dem Übrigen verbände.

Noch bedenklicher aber gestaltet sich die Sachlage, wenn wir die Frage stellen, ob Vasari denn überhaupt hier Nachrichten gehabt. Ob er nicht, nachdem er sich eine Liste der Werke Raphael's entworfen, einfach das Geschichtliche dazuphantasirt habe. Ich will nicht sagen, dass ich dies hier glaube, im Gegentheil, ich neige der Annahme zu, es seien Nachrichten vorhanden gewesen; unmöglich aber wäre die von mir angedeutete Möglichkeit nicht. Denn, wenn wir Michelangelo's Biographie in ihrer ersten Gestalt mit dem vergleichen, was Vasari, nachdem er Condivi ausgeschrieben, als zweite Redaction gegeben hat, so dürfen wir über seine Methode, die persönlichen Schicksale seiner Helden nach Belieben zu den Werken hinzuzusetzen, die schlimmste Meinung hegen.

Digitized by Google

SECHSTES CAPITEL.

VI. 1. *Nach diesen Arbeiten und nachdem er seine Angelegenheiten geordnet hatte, kehrte Raphael nach Perugia zurück, wo er für die Kirche der Servitenbrüder auf eine in die Capelle der Familie Ansidei bestimmte Tafel eine Heilige Jungfrau, Johannes den Täufer und San Nicola malte.* 2. *Und in San Severo, in derselben Stadt, einem Kloster des Ordens von Camaldoli, malte er für die Capelle der Heiligen Jungfrau in Fresko Christus in der Glorie, einen Gott Vater und einige Engel umher, und sechs sitzende Heilige, das heisst drei auf jeder Seite, San Benedetto, San Romualdo, San Lorenzo, San Girolamo, San Mauro und San Placido; und auf dieses Werk, welches als Freskogemälde damals für sehr schön gehalten wurde, schrieb er seinen Namen in goldenen und sehr gut sichtbaren Buchstaben.* 3. *Auch musste er in derselben Stadt für die Nonnen des Heiligen Antonius von Padua eine Heilige Jungfrau malen und in deren Schoosse, so gefiel es diesen unschuldigen und verehrungswürdigen Frauen, Jesus Christus, aber bekleidet, und neben der Madonna San Pietro, San Paolo, Santa Cäcilia und Santa Catharina, die beiden heiligen Jungfrauen.* 4. *Diesen gab er die schönsten und lieblichsten Gesichtsbildnngen und die verschiedenartigste Anordnung des Kopfputzes, die — eine Seltenheit zu jener Zeit — man nur irgend sehen kann.* 5. *Und über diese Tafel malte er in ein Halbrund einen sehr schönen Gott Vater, und in der Predella des Altares drei Compositionen von kleinen Figuren: Christus, wie er im Garten betet, wie er das Kreuz trägt, wo sehr schöne Körperbewegungen der Soldaten, welche ihn fortziehen, zu sehen sind, und wie er todt im Schoosse der Mutter liegt.* 6. *Ein sicherlich bewunderungswürdiges, frommes, von jenen Nonnen in grosser Verehrung gehaltenes und von allen Malern sehr gelobtes Werk.* 7. *Und ich will nicht verschweigen, dass man erkannte, wie Raphael, nachdem er in Florenz gewesen war, seine Manier dadurch, dass er viele Werke ausgezeichneter*

Meister gesehn, so sehr änderte und zu grösserer Schönheit erhob, dass die Art, wie er jetzt malte, seiner früheren so wenig glich, als sich die Malereien zweier verschiedener Künstler gleichen, von denen der eine auf höherer Stufe steht als der andere.

Wir müssen der Deutlichkeit wegen noch einmal kurz anführen, wie Vasari die Dinge aufeinander folgen lässt. Vasari liess Raphael 1503 nach Florenz gehen. Dort verbessert sich seine Manier in auffallender Weise. Alles, was Raphael nach dieser Zeit gemalt hat, müsste mithin schon in den Bereich dieser zweiten Manier fallen. Und so gehörten, dieser Rechnung nach, das Sposalizio nebst der Madonna Ansidei zur zweiten Manier, und diese sowohl als die Madonna di Sant' Antonio, sowie die Freske von San Severo zeigten florentinischen Einfluss. Es ist bereits auseinandergesetzt worden, wie wenig dies dem Thatsächlichen entspricht. Raphael's Seconda maniera beginnt für die heutige Anschauung erst mit den 1506 in Florenz entstandenen Werken und umfasst die Jahre 1506, 1507 und Anfang 1508. Passavant, der Raphael dem Datum des gefälschten Empfehlungsbriefes der Präfectin zufolge im October 1504 zum ersten Male in Florenz eintreffen lässt, musste, wie wir sahen, auch für die peruginer Arbeiten von 1505 florentinischen Einfluss festhalten, allein ich zweifle doch, ob er für diese, seiner Meinung nach zweite peruginer Thätigkeit Raphael's schon den Unterschied zwischen erster und zweiter Manier hervorgehoben haben würde, den Vasari hier geltend macht.

Es versteht sich von selbst, dass was wir bei Passavant[1]) von dem freudigen Empfange berichtet finden, mit dem Raphael bei seiner ‚Rückkehr' aus Perugia von seinen alten florentiner Freunden wieder aufgenommen sei, auf blosser Erfindung beruht. Dagegen weiss ich nicht, ob die jetzt folgende

[1]) I, 91. ff.

Digitized by

Angabe Vasari's gleichfalls nur als eine Verzierung seiner Darstellung zu betrachten sei, oder ob ihm bestimmte Notizen vorlagen.

8. *Ehe er von Perugia abreiste, bat ihn Madonna Atalanta Baglioni, er möge ihr für ihre Capelle in der Kirche San Francesco eine Tafel malen; aber da er ihr damals nicht dienen konnte, so versprach er, dass er, sobald er nach Florenz zurückgekehrt wäre, wohin er seiner Angelegenheiten wegen zu gehen gezwungen war, nicht im Rückstand bleiben werde.* 9. *Und so, in Florenz angekommen, wo er sich mit unglaublicher Mühe dem Kunststudium hingab, machte er den Carton für diese Capelle mit der Absicht, ihn, wie er auch that, sobald es ihm passend wäre, auszuführen.*

Über das Gemälde, die berühmte Grablegung, im nächsten Capitel. Über die Art aber, wie Vasari dessen Entstehung zwischen Perugia und Florenz vertheilt, einstweilen nur soviel: dass sie die grössten Bedenken erregt. Woher hatte Vasari diese Daten? Sah er den Carton in Perugia? Wusste er aus irgend welcher Quelle, Raphael habe gerade dort und nicht in Florenz die Tafel in Öl ausgeführt? Auf der einen Seite widersprechen dem eine Reihe von Wahrscheinlichkeiten, die, wie wir sehen werden, aus der Betrachtung des Werkes selbst fliessen, auf der andern lässt sich trotzdem eine so bestimmt vorgetragene Erzählung nicht durch blosse Wahrscheinlichkeiten beseitigen.

SIEBENTES CAPITEL.

VII. 1. *Während Raphael also sich in Florenz aufhielt, liess Agnolo Doni, welcher, wie er in andern Dingen sparsam war, so auch für Sachen der Malerei und Bildhauerei, an denen*

er grosses Vergnügen hatte, gern, aber mit soviel Ersparniss als er immer konnte, Geld ausgab, sein und seiner Frau Portraits in dieser [zweiten] Manier von ihm anfertigen, welche bei seinem Sohne Giovanbatista zu sehen sind, in dem Hause, welches besagter Agnolo schön und bequem in Florenz erbaute, am Corso der Färber, dicht an der Ecke der Alberti.

Beide Portraits, im Palaste Pitti zu Florenz, sind ziemlich wieder hergestellt.[1]) Die Arbeit zeichnet sich aus durch die gewissenhafte, fast nüchterne Wiedergabe der Gesichter, welche, wie die meisten Portraits des 15. Jahrhunderts, einen freudlosen Ernst zeigen. Interessant ist die zu dem Portrait von Doni's Frau gehörige Federzeichnung, offenbar nur eine Skizze welche im Allgemeinen die Stellung der Figur angeben sollte; höchst merkwürdig aber ist ein in der Gallerie Borghese zu Rom befindliches Portrait, welches, wie wohl ausgesprochen werden darf, dieselbe Frau in etwas jüngerem Alter zeigt. Als äusseres Merkmal sehen wir hier wie dort die gleiche birnenförmige Perle ihre Brust schmücken. Dieses römische Gemälde ist von späterer Hand in eine Heil. Catharina verwandelt worden, deren Attribute, sowie der Mantel um die Schultern, als Zusätze zu betrachten sind. Hier nun ist es sehr auffallend, dass Raphael's eben erwähnte Federzeichnung mehr zu dem römischen Gemälde als zu dem florentiner gehörig scheint — auch die beiden Säulen des Hintergrundes mögen dabei genannt werden — so dass für beide Gemälde Raphael als Urheber fast zur Nothwendigkeit wird. Er müsste Doni's Frau danach zweimal portraitirt haben. Ich will einstweilen mehr die Aufmerksamkeit auf eine weitere Vergleichung der zwei Gemälde und der Federskizze hinweisen, als abschliessen. Von allen drei Stücken

[1]) Sie kamen in den zwanziger Jahren wieder an's Licht und wurden als Werke Raphael's damals von neuem gleichsam durchgekämpft. Passavant und Longhena erzählen weitläuftig davon.

sind Photographien zu haben. Ich möchte das römische Portrait Anfang 1506, das florentiner etwa ein Jahr später setzen.

Vasari scheint über Doni's Sparsamkeit genau unterrichtet zu sein und was er über sein Knausern Michelangelo gegenüber erzählt (der ihm, als der geforderte Preis für eine Madonna verweigert wurde, nun das Doppelte abverlangte) kann als Bestätigung betrachtet werden. Doni wird, wo es sich um Bestellungen von Kunstwerken handelt, öfter bei Vasari genannt. —

Es befinden sich im Palazzo Pitti noch einige Portraits, welche, als damals möglicherweise entstanden, Raphael zugeschrieben werden[1]), die jedoch, obgleich sie seiner durchaus würdig wären und durch eine gewisse Stille und ruhige Einfachheit, in der die menschliche Natur uns bei ihnen entgegentritt, den geheimnissvollen Reiz ächter Meisterwerke besitzen, deshalb dennoch nicht gerade von Raphael herzurühren brauchen. Auch einer von den andern damals unter Lionardo's Einfluss arbeitenden Malern, Lorenzo da Credi etwa, könnte sie gemalt haben. Dass die beiden Vallombroser Mönchsköpfe im Profil, welche Passavant erst nach den Portraits der Doni's entstehen lässt[2]), von Perugino herrühren, ist bereits gesagt worden. Sie erinnern in Farbenton und Auffassung auffallend an Perugino's grosse Münchener Tafel, während unter Raphael's Werken sich nichts an sie anschlösse.

Ebensowenig erscheint mir das auf dem Louvre befindliche Portrait eines jungen Mannes, bei dem jede Vermuthung fehlschlägt, von wem es gemalt sein könnte, als eine Arbeit Raphael's, der freilich, stammte das Bild von ihm her, es in seiner florentinischen Zeit gemacht haben müsste. Der Kopf

[1]) Pass. fr. II, Nr. 35 und 44. Zahn's Jahrbücher II, 292. [2]) Pass. fr. II, nro. 43. S. oben S. 115.

Digitized by Google

hat etwas zu Individuelles für mein Gefühl, als dass ich Raphael hier zu nennen wagte. Es liegt wie eine Überlast von Gedanken hinter dieser Stirn, ein gewisser Druck des Daseins liest sich aus den Zügen heraus: ich weiss nicht, ob ich Raphael zutrauen würde, zum künstlerischen Dolmetscher solcher Gedanken geschaffen gewesen zu sein. Er bringt überall das Volle, Kräftige, Gesunde zur Anschauung; er würde, selbst wo sich ihm das dargeboten hätte, was für mich in diesem Portrait liegt, das Antlitz mit einem gewissen Zusatze von geistiger Frische gemalt haben, die er unbewusst oder eigenmächtig hätte hineinfliessen lassen. Aus der Schule des Lionardo aber scheint es herzurühren.

Ich erwähne hier noch ein Bild, welches der Zeit nach, in der es zur Entstehung gekommen sein soll, bereits früher hätte besprochen werden sollen: das Pax Vobis zu Brescia[1]), das ich freilich nur aus einer Photographie kenne. Christus legt die eine Hand auf die offene Wunde, während er die andere mit erhobenem Zeigefinger aufrecht hält. Der nackte Körper, der Gesichtsausdruck, die Fingerstellung: alles stark erinnernd an den Christus der Freske von San Severo und meisterhaft modellirt und gezeichnet. Dagegen das Ganze eine individuelle Trauer zeigend, eine Schwermuth des Gefühls, die Raphael, soweit ich ihn zu kennen glaube, fremd waren, zumal in so jungen Jahren. Wohl von ihr zu unterscheiden ist die, man möchte sagen, conventionelle Süssigkeit, die er, als in der Schule Perugino's hergebracht, den Zügen seiner Gestalten oft verleiht und die auf kirchlichen Gemälden damals gewöhnlich war. Raphael aber geht darin über das Allgemeine niemals hinaus, während auf den Zeichnungen und Stichen moderner Künstler nach den früheren Arbeiten Raphaels allerdings dies Lächeln oft verstärkt, gleichsam ausgearbeitet wird und damit eine falsche Innigkeit

---

[1]) Pass. fr. II, nro. 27. Longhena S. 577.

Digitized by Google

erzeugt worden ist, deren Schein hervorzubringen Raphael sicherlich fern lag. Der Christus von Brescia hat etwas Absichtliches hier. Die die Wunde berührende Hand scheint in den einzelnen Fingern an ihr herumzutasten und von zuckendem Schmerz erfüllt zu sein. Raphael hätte das nicht gemalt. Ausserdem ist diese Hand von einer Naturwahrheit, die in diesem Sinne von Raphael niemals in die Hände seiner Gestalten gelegt worden ist. Ich kann das kleine Bild nicht für sein Werk halten. —

Vasari kommt nun auf die bereits erwähnte Madonna Canigiani.

2. *Er machte auch für Domenico Canigiani auf ein Gemälde eine Heilige Jungfrau mit dem Jesuskinde, das mit einem kleinen Johannes liebkosend scherzt, der ihm von der Heiligen Elisabeth entgegengetragen wird, welche, während sie denselben mit der lebendigsten Sorgfalt hält, einen Heiligen Joseph anblickt, welcher, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt dastehend, den Kopf zu dieser Alten hinneigt, gleichsam sich verwundernd und die Grösse Gottes lobend, dass sie so bejahrt einen so kleinen Sohn habe.* 3. *Und alle, scheint es, erstaunen, indem sie sehen, mit welchem Gefühle die beiden Vettern einer ehrerbietig vor dem andern miteinander kosen; abgesehen davon, dass jeder Pinselstrich in den Köpfen, den Händen und Füssen eher mit lebendigem Eleische ausgeführt, als von der Pallette eines Meisters, welcher mit Farben arbeitet, zu stammen scheint.* 4. *Dieses edelste Gemälde befindet sich heute bei den Erben des Domenico Canigiani, welche es in der Verehrung halten, die ein Werk Raphael's von Urbino verdient.*

Heute machen sich zwei angebliche Originale der Madonna Canigiani den Rang streitig: das eine, früher in Düsseldorf, heute in München, das andere in Florenz mit der Jahreszahl 1516. Rumohr setzt dieses letztere sehr herab[1]), die

---

[1]) III, 65. Über das Münchner Füssly Rafael S. 94.

Herausgeber des Vasari wollen sich nicht enstcheiden, Quatremère kannte nur das florentiner Exemplar, das er für ächt hielt, Bottari wusste weder vom einen, noch vom andern. Man müsste beide Gemälde dicht zusammen sehn, denn es pflegen auch auf das unbefangenste Urtheil Nebenumstände von Einfluss zu sein, denen man, so sehr man sich oftmals frei von ihnen glaubt, in höherem Grade zuweilen unterliegt, als irgend möglich schien. Es bedarf, um solche Fragen endgültig zu erledigen, vieler Augen, günstiger Momente und gründlicher Discussion.

Wie denn wäre hier die Zahl 1516 auf das Gemälde gekommen? Nehmen wir sie für ächt, so erklärte sich vielleicht, warum beide Stücke, das Münchener sowohl als das Florentiner, gewisse Zweifel hervorrufen.[1]) Es liesse sich denken, dass Raphael im Jahre 1516 über den Carton des Werkes nicht hinausgekommen sei, so dass, wie bei manchen anderen Madonnen angenommen werden müsste, es habe ein Ölgemälde eigener Hand niemals existirt. Raphael, um 1516 im höchsten Grade beschäftigt, hätte die Herstellung des Cartons als das Wichtigste angesehn und die Ausführung in Farben seinen Schülern überlassen.

Hierfür nun spräche was wir an vorbereitenden Arbeiten zu dem Werke besitzen: eine Federzeichnung, die meiner Ansicht nach in Raphael's römische Zeit gehört, und sodann eines jener merkwürdigen Blätter, aus dem ohne eine Erklärung, was eigentlich vorliege, mancher gar nicht klug werden würde: eine roh und fast ohne Umrisse, nur auf Licht und Schatteneffect gearbeitete Abbildung der ganzen Gruppe, nach dem der Beleuchtung wegen angefertigten Thon- oder Wachsmodell aufgenommen. Auch das weist auf Rom hin,

---

[1]) Forster sah das Gemälde in den neunziger Jahren noch in Düsseldorf und nennt es steif, die Farben hart und grell, die Umrisse eckig etc. Ansichten vom Niederrhein, Neueste Ausg. bei Brockhaus I, 69. Amsler's vortrefflicher Stich giebt das Werk in all seinen Eigenthümlichkeiten treu wieder.

denn in Florenz scheint Raphael diese Methode, Licht und Schatten an einem beleuchteten Modelle zu finden, noch nicht zur Anwendung gebracht zu haben.

Lässt das Gemälde eine Annäherung an ältere Formen erkennen, besonders in den beiden Kindern, die sich an die der Florentinischen Madonnen anschliessen, so zeigt die Federzeichnung wiederum, wie frei Raphael diese Formen in sich trug und in der Natur suchte. Überhaupt ist dieses Studienblatt eins, das uns recht in seine Art zu arbeiten einblicken lässt. Auf die beiden Frauen, welche die Kinder halten, kommt es ihm hier gar nicht an: die Kinder sind die Hauptsache; trotzdem zeichnet Raphael, nur des Studiums wegen, bei der einen das Knie, bei der andern das Bein mit. So erklären sich auch die auf unserem Blatte von der Haltung des Gemäldes abweichenden Handbewegungen: die lebenden Modelle mussten beide die Kleider über den Knien heraufhalten, damit diese sichtbar würden. Ferner sehen wir, wenn wir diese Zeichnung mit dem fertigen Gemälde vergleichen, wie wenig Raphael sich an das sogenannt Richtige in der Natur kehrte, sobald es ihm auf einen angenehmen Gesammteindruck ankam. Die Fusstellung des Modells der Maria ist auf der Zeichnung offenbar richtiger als auf dem Gemälde; viel richtiger ist ferner, dass das Knie hinter dem Kinde sich aufstützt, statt, wie auf dem Gemälde, neben ihm zu schweben gleichsam. Raphael aber wollte das Auge und nicht den nachrechnenden Verstand befriedigen.

Am meisten deutet die Behandlung der Gewänder auf die spätere Entstehungszeit. Man betrachte den Arm der Heil. Elisabeth: solche Falten hätte Raphael in Florenz noch nicht gemalt. Man vergleiche die Lage des Gewandes vom Knie der Heil. Jungfrau bis zum Fusse mit der gleichen Partie der Heil. Jungfrau auf jener Krönung Mariae, welche zu den Teppichen der Sixtinischen Capelle gehörte (und, wie vorhin Seite 99 bemerkt wurde, nur noch in einer Skizze

Digitized by Google

sichtbar ist): genau dieselbe Behandlung, auch die gleiche Fusstellung. Man beachte auch die Hände, die Raphael in seiner florentinischen Zeit mehr als Beiwerk betrachtete, während er sie später erst — und so auf der Madonna Canigiani — als wichtiges Mittel benutzte, seinen Compositionen grössere Lebendigkeit zu verleihen.

Und schliesslich: Raphael, wo er in seiner florentiner Zeit Figuren zusammenbringt, hat nirgends auch nur annähernd die Geschicklichkeit in der Gruppirung erreicht, welche hier sich kund giebt. Am meisten erinnert von Raphael's Florentinischen Madonnen die del Cardellino an die unsrige. Die beiden Johannes sind hier und dort fast übereinstimmend; dasselbe Motiv kehrt wieder: dass das Jesuskind ein Füsschen auf den Fuss der Mutter aufsetzt; diese und andere Einzelnheiten sind vorhanden und sollen nicht fortgeleugnet werden. Dagegen aber: wo sehen wir bei den florentiner und selbst bei den früheren römischen Compositionen Raphaels dies Element des Theatralischen, Arrangirten, auf den Effect hin sich ausbreitenden, das die Madonna Canigiani hat und wodurch sie, was dies anlangt, fast neben die grosse Madonna des Louvre[1]) gestellt wird? Longhena, der freilich vom Münchner Gemälde gar nicht spricht, scheint mir deshalb in dem einen Punkte ganz Recht zu haben[2]), dass er nur auf die Eigenschaften der Composition hin das Werk der letzten Manier Raphael's zutheilt. —

Vasari geht nun auf Raphael's allgemeine Studien und auf die Meister über, welche in Florenz von Einfluss auf ihn waren.

5. *Es studirte dieser ausgezeichnete Maler in der Stadt Florenz die alten Sachen des Masaccio; und die Dinge, die er in den Arbeiten des Lionardo und Michelangelo sah, liessen*

---

[1]) Pass. II, nro. 233. [2]) p. 261.

ihn in noch grösserem Maasse sich den Studien zuwenden und ihn in Folge dessen dadurch eine ausserordentliche Verbesserung in der Kunst und in seiner Manier erwerben. 6. *Raphael hielt, während er in Florenz verweilte, ausser den Uebrigen auch enge Genossenschaft mit Fra Bartolomeo di San Marco, indem er grosses Gefallen an ihm hatte und angelegentlich seine Art des Colorits sich anzueignen bestrebte; und in Erwiederung dessen suchte er diesen guten Geistlichen in der Perspective zu unterweisen, auf welche derselbe bis dahin seine Aufmerksamkeit nicht gerichtet hatte.*

Über Michelangelo's möglichen Einfluss ist bereits gesprochen worden. Er war meist abwesend und sein Carton für Niemanden sichtbar. Seine für Doni gemalte Madonna[1]) hat nichts, was Raphael damals hätte nachahmungswürdig erscheinen können. Dagegen gleicht das Jesuskind der Giardiniera auffallend dem der Madonna Michelangelo's zu Brügge. Im Allgemeinen muss Michelangelo's auf die Verkürzungen, die anatomischen Studien und auf das Plastische gerichtete Art dennoch bedeutend auf die jüngere Generation gewirkt haben, denn sein Name war damals in Florenz in aller Munde.

Über Raphael's Studien nach Masaccio wird später gesprochen werden. Dass dieser Meister eine Einwirkung auf seine Phantasie gehabt hat, die sich bis spät in die Römischen Zeiten hinein manifestirt, geht aus Raphael's Werken bis in seine letzten Jahre hervor.

Lionardo dagegen war der lebende Meister, dem ein Jüngerer wie Raphael sich persönlich damals hingeben durfte. Und diese Hingabe hat stattgefunden. In Cap. XXVI spricht sich Vasari noch einmal über dies Verhältniss aus, eingehender und richtiger als hier. Zwar lässt er Raphael auch da wieder in Florenz den Carton des Michelangelo stu-

---

[1]) L. M. cap. V.

Digitized by Google

diren, erwähnt diese Studien aber erst (von denen er nun einmal nicht loskann), nachdem er von Lionardo's Einflusse gesprochen, in dessen Manier er Raphael direct aus der des Perugino übergehen lässt. Dies nun ist auch wohl der Weg gewesen, den Raphael eingeschlagen hat. Fast verstand er sich von selber. Lionardo's Malerei, hervorgewachsen aus demselben Atelier Verrocchio's, wo Perugino die seinige gebildet, war für einen begabten Schüler dieses letzteren gerade das, dessen er bedurfte. Es gab keinen glücklicheren, naturgemässeren Übergang. Gleich in den frühesten, nach Florenz 1506 zu verlegenden Werken ist er erkennbar. Die Madonna del Granduca und ihre Schwesterbilder: die kleine Madonna des Lord Cowper und die Madonna Tempi (in München) bekunden ihn in den ersten Schritten gleichsam. Für diese Werke liegen Studienzeichnungen vor, welche erkennen lassen, wie unbefangen sich Raphael sofort freier Naturbelauschung hingiebt, während er im Gemälde dann freilich wieder, wo nichts Genrehaftes einfliessen durfte, den geforderten Styl zu wahren sucht.

Wir müssen bedenken, wie nahe sich Lionardo und Perugino stehen, um zu begreifen, dass Raphael, obgleich er bereits unter dem Einflusse des ersteren malte, immer noch die Formen des letzteren beibehalten konnte. In den Kindern thut er es zumal. Er scheint nicht die geringsten Anstalten zu machen, wie man heute sagen würde: seine eigene Originalität zu wahren. Mehr schon lehnt er sich an Lionardo an in der sogenannten Madonna mit dem Joseph ohne Bart.[1]) Die Art der Figurenzusammenstellung, sowie eine gewisse Weichheit der Stimmung, die auf dem Ganzen ruht, zeigen den erhöhten Einfluss Lionardo's. Noch mehr lässt diesen ein Studienblatt für den Kopf der Madonna erkennen: denn völlig in Lionardo's Manier gehalten ist die Liller Silberstiftzeichnung

[1]) In Petersburg. Pass. fr. II, nro. 38. Vgl. oben S. 113.

Digitized by Google

mit ungemeiner Zartheit in querliegenden feinen Strichlagen durchgeführt. Man bemerkt die Absicht, zu zeichnen wie Lionardo, so dass das Blatt diesem irrthümlich zugeschrieben werden könnte.

Lässt hier das Studienblatt die Nachahmung Lionardo's fast noch offenbarer hervortreten als das Gemälde selber, so ist das umgekehrte Verhältniss bei der Vierge au Palmier der Fall, die, in Privatbesitz in England, mir nur aus Martinet's Stiche bekannt ist.[1]) Die erste Skizze dafür erinnert an Raphael's letzte Manier zu Perugia, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Madonna Terranuova[2]) tritt hervor, während das fertige Werk den überzeugenden Anblick gänzlicher Aneignung der Anschauungen Lionardo's darbietet. Eine Vergleichung mit der erwähnten Skizze zeigt diesen auffallenden Umschwung. Das Kind hat eine neue Wendung empfangen. Die Kopfbewegung der Jungfrau sowohl als Josephs sind anders geworden. Die Faltengebung ist hier und dort nach ganz anderem Principe vorgenommen. In keiner Arbeit erscheint Raphael in solcher Abhängigkeit von Lionardo. Und nicht einmal zu seinem Vortheile. Die Figuren haben etwas Steifes, Silhouettenartiges.

Darauf jedoch beschränkt sich Lionardo's Einwirkung. Kein Hauch von dem Geiste ist auf Raphael übergegangen, dem Lionardo's Reiterschlacht entsprang. Nichts von der auf das Grandios-Leidenschaftliche, Überraschende, Gewaltsame losarbeitenden Stimmung, der Lionardo zu so grossem Theile unterlag und deren extremstes Produkt seine zahlreichen Carricaturen sind. Nach dieser Seite hin war Raphael so gut wie ganz unempfänglich. Das Wenige, was da-

---

[1]) Pass. fr. II, nro. 33. [2]) Man hat (s. oben S. 95) auch deren Eigenthümlichkeit auf Lionardo's Einfluss zurückgeführt. Die Bewegung der linken Hand ist allerdings in der Fingerstellung bei Lionardo zu finden, allein stammt aus der Schule des Verrocchio und war längst in Pergino's Besitz übergegangen, woher Raphael sie entnahm.

Digitized by Google

hin gehört — Zeichnungen von Schlachtscenen nackter Männer — wird in der Folge besprochen werden. Hier jetzt hat nur die Frage Wichtigkeit für uns: ob und in welcher Art Lionardo's Carton von Raphael studirt worden sei. Als Beweis für dieses Studium wird jenes oben Seite 86 erwähnte Studienblatt angeführt, das zur Freske von San Severo gehören kann und das in der einen Ecke eine kleine flüchtige Skizze der Reitergruppe des Cartons zeigt, die Raphael demnach zu Anfang 1505 oder früher bereits vor Augen gehabt haben müsste.

Meiner Ansicht nach gehört das Studienblatt weder zur Freske von San Severo, noch rührt die Skizze der Reiterschlacht überhaupt von Raphael her.

Das Blatt, welches photographirt vorliegt, zeigt, um hiermit zu beginnen, zwei Studienköpfe, beide vortrefflich gezeichnet, einen jugendlichen, en face, der auf der Freske nicht gut nachzuweisen ist; einen älteren, im Profil, welcher Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Heil. Maurus hat, auf der linken Seite der Freske die äusserste Figur. Das Blatt zeigt ferner zwei vortrefflich gezeichnete Hände, die eine über die Ecke eines Buches greifend, die andere glatt ausgestreckt liegend, beide nicht ohne eine gewisse Ähnlichkeit mit den Händen des Heil. Johannes, der äussersten Figur der rechten Seite.

Treiben wir in allen drei Fällen die Vergleichung jedoch auf die Spitze, so begegnen wir entschiedenen Abweichungen. Der Kopf des Heil. Maurus ist dem auf unserem Blatte sichtbaren nur in der oberen Hälfte ähnlich; Unterlippe und Kinn, Ohr und Schädellinie weichen durchaus ab. Dagegen wäre auf dem Sposalizio das an äusserster Stelle zur Rechten befindliche, beinahe vom Rahmen des Gemäldes abgeschnittene Profil eines älteren Mannes dem unseres Blattes in viel höherem Grade verwandt. Man vergleiche nur Morghen's Stich: die Ähnlichkeit ist hier eine weit

frappantere als mit dem Heil. Johannes auf der Freske von San Severo. Und was die beiden Hände anlangt, so ist bei der ausgestreckt liegenden die Haltung auf dem Gemälde eine ganz andere, während bei der auf der Ecke eines Buches ruhenden die der Freske, eben so augenscheinlich, von einem tieferen Standpunkte aus genommen wurde. Es darf als Resultat nüchterner Beobachtung ausgesprochen werden: diese Köpfe und Hände sind Hülfsstudien für Schulhände und Schulköpfe, welche dem Atelier Perugino's sowohl als dem Lionardo's angehörten (vergessen wir nicht, dass beide zusammen in Verrocchio's Atelier Schüler waren), und ihr Verhältniss der Ähnlichkeit zur Freske von San Severo ist als ein zufälliges zu betrachten. Hätten wir einige Dutzend solcher Blätter, wie sie damals in Perugia vorhanden gewesen sein müssen, so würde das von mir vermuthete Verhältniss sich, wie ich annehmen darf, zu voller Evidenz darthun. Diese Köpfe und Hände sind noch öfter und an anderen Stellen nachzuweisen. Die oben Seite 98 besprochene vorbereitende Zeichnung für das Altargemälde des Klosters von Monteluce[1]) giebt den gleichen jugendlichen Kopf, nur ein wenig mehr nach rechts gewandt, ein wenig mehr übergeneigt, und von der anderen Seite her beleuchtet. Auch auf ihr finden wir Studien nach Händen, und zwar wiederum nach der Natur gleichsam controllirte Schulstellungen. Zugleich sehen wir, wie Raphael in der Art seiner Strichlagen wechselt. Niemand würde hier aber an Lionardo denken. Raphael macht es bald so, bald anders, wie es ihm im Augenblicke aus der Hand floss. Passavant meint, die Schraffirung des mit der Freske von San Severo in Zusammenhang gebrachten Blattes sei lionardesk. Sie erinnert an Lionardo's Manier, aber nicht an die seine ausschliesslich. Diese Manier, mit von der Rechten zur Linken sich

[1]) Pass. fr. II, nro. 538. Siehe oben S. 98.

wenig neigenden, fast horizontalen Querstrichen zu schraffiren, war eine in der Schule Perugino's gebräuchliche und findet sich auf ganz frühen Blättern Raphael's, die gewiss Niemand mit Lionardo's Einfluss in Verbindung bringen würde, bereits sicher angewandt. Man vergleiche doch nur das auf dem angeblichen Blatte für San Severo und das auf dem für Monteluce ohne Zweifel fast gleichzeitig entstandene Portrait desselben männlichen Modells: dort der Anschein einer Behandlung à la Lionardo, hier dagegen gar nichts davon zu bemerken.

Wäre es nun gelungen, die Entstehung des der Freske von San Severo zuertheilten Blattes soweit von Lionardo's Einfluss frei zu machen: welche Bewandtniss hat es mit der, mehr gekritzelt als gezeichnet, in der einen Ecke desselben Blattes befindlichen kleinen Skizze der Reitergruppe des Lionardo? Meiner Ansicht nach rührt, wie gesagt, diese Skizze der Reiterschlacht gar nicht von Raphael her, sondern ist später auf das Blatt gebracht worden.

Zwei Umstände sind hier von Wichtigkeit. Erstens die Frage, wann der Carton entstand. Gaye hat die Notizen aufgefunden, welche darauf die Antwort: von Mitte 1504 bis Mitte 1505 ergeben. Von dieser Zeit ab erst begann die Malerei im Saale des Consiglio, deren Dauer wir nicht kennen. Zweitens die Frage: wie verhält sich die vorliegende Skizze von der Hand Raphael's zu den erhalten gebliebenen Abbildungen, in welchen uns die Reiterschlacht vorliegt?

Die bekannteste ist der Stich Edelincks, dem eine Skizze zu Grunde liegt, welche Rubens auf seiner italiänischen Reise nach dem Gemälde gemacht haben soll. Allein schon lange Jahre, ehe Rubens in Italien war, wird dort über die Vergänglichkeit des Werkes geklagt (bereits 1513[1]) werden

[1]) Gaye II, 90.

Anstalten getroffen, den Ruin zu verhindern), so dass, wenn Rubens hundert Jahre später danach gearbeitet hat, ein gewisser Spielraum in Ersetzung verlorener oder unkenntlich gewordener Stellen jedenfalls gegeben sein musste. Schon als Vasari schrieb, um 1550, war so wenig übrig, dass er von dem Gemälde wie von einem gewesenen redet.

Vergleichen wir nun die Beschreibung Vasari's[1]) erstens mit Rubens' Zeichnung, zweitens aber mit der in Florenz vorhandenen alten Copie der Composition, so erscheint aus bestimmten Anzeichen die letztere als das, was Vasari wenigstens vor Augen hatte als er das Gemälde beschrieb, während Rubens' Zeichnung nicht mit Vasari's Darstellung stimmt! Vasari beschreibt die beiden unter dem einen Pferde auf dem Boden ringenden Männer. ‚Zwei Figuren in der Verkürzung sehen wir da, sagt er, welche mit einander im Kampfe begriffen sind: indem der eine auf dem Boden liegende einen Soldaten über sich hat, der, den Arm erhebend so stark er kann, mit Anspannung der höchsten Kraft ihm einen Dolch an die Kehle setzt, um seinem Leben ein Ende zu machen; und jener andere, mit Armen und Beinen machtlos, thut was er kann, um dem Tode zu entgehen.' Die Florentiner Copie[2]) entspricht dieser Beschreibung durchaus, während wir bei Rubens eine ganz andere Handlung erblicken: der obenliegende Soldat hat das Haupt des andern an den Haaren zu Boden niedergerissen und hält es wie festgenagelt fest, während der so Unterliegende mit in voller Länge ausgestrecktem Arme den Arm seines Gegners zurückzustemmen sucht. In dessen Hand jedoch ist nichts zu erblicken. Vasari spricht, sahen wir eben, von einem Dolche, mit dem der Obenliegende den Unteren bedroht, und jene italiänische Nachbildung zeigt ihn: bei Edelinck (d. h. Rubens) sehen wir

---

[1]) VII, 31. [2]) Abgebildet bei D'Agincourt CLXXV, 3.

Digitized by Google

nur den gestemmten Arm des Unterliegenden, von dem des Anderen nichts.

Hier aber haben wir eine bedeutende Variante vor uns. Sie erklärt sich, sobald wir annehmen, dass dieser Theil des Gemäldes undeutlich geworden war, dass Rubens die den Dolch fassende Hand, sowie die Bewegung der Arme nicht mehr recht erkennen konnte und die Lücke aus eigner Erfindung ausfüllte. Die dem Raphael zugeschriebene kleine Skizze dagegen folgt gerade hier Rubens! Allerdings ist sie nur hingekritzelt, zufällig aber bei den beiden sich balgenden Soldaten die Bewegung am deutlichsten markirt und die Identität mit Rubens' Darstellung unverkennbar. Ich glaube, es darf hierauf hin mit einiger Sicherheit der Verdacht ausgesprochen werden, es habe Jemand, dem es darum zu thun war, einen recht schlagenden Beweis für Raphael's Verhältniss zu Lionardo und zugleich eine Illustration zu Vasari's Angabe, Raphael habe nach Lionardo's Carton gezeichnet, zu schaffen, den freien Raum eines vorhandenen ächten Studienblattes benutzt, um die kleine Skizze der Reiterschlacht darauf anzubringen. Um diese herzustellen, benutzte er die Zeichnung, nach welcher Edelinck gestochen hat und die wir auf Rubens zurückführen. Das Vorhandensein einer mit Vasari's Beschreibung stimmenden anderweitigen Copie des berühmten Cartons kannte der Fälscher gar nicht, so wenig wie ihm wahrscheinlich Vasari's Abweichung überhaupt von Bedeutung erschienen war.

Die Vermuthung, dass wir es mit einer Fälschung zu thun haben, wie deren ja viele versucht worden sind, wird bestätigt durch ein paar auf einer anderen Ecke des Blattes apart gezeichnete Pferdeköpfe, die ineinander verbissen sind und welche für die grössere Wiederholung eines Theiles des Cartons gelten sollen. In dieser Stellung finden sich die betreffenden, elend gekritzelten Köpfe jedoch weder bei Ede-

Digitized by Google

linck, noch auf der Florentiner Copie, ja, dürften sich überhaupt nirgends so finden lassen.

Demnach bliebe unsere Zeichnung, befreit von dieser späteren Zugabe, nur ein Studienblatt, das für die Bestimmung der Abhängigkeit Raphael's von Lionardo nichts zu gewähren vermag.[1]) —

Lionardo's Biographie ist eine der unvollständigsten, welche Vasari geschrieben hat. Lionardo lebte und arbeitete zumeist in Mailand, verliess endlich Italien ganz, starb in Frankreich und vermachte seine Papiere norditalischen Schülern. So kam es, dass in Florenz noch bei seinen Lebzeiten wenig von ihm bekannt war. Vasari weiss über ganze Jahrzehnte in Lionardo's Leben nichts und giebt, indem er sein nothdürftiges Material zu einem Ganzen zu verbinden sucht, was die äusseren Schicksale des Meisters anlangt ein falsches Bild. Vasari wusste nicht einmal, dass Lionardo, nachdem er durch den Sturz Lodovico Moro's in Mailand den Boden unter den Füssen verloren und sich nach Florenz zurückgewandt hatte, 1502 in Cesare Borgia's Dienste eintrat, für den er in der Romagna, des Herzogs speciellem Eigenthume, als Ingenieur thätig war. Auf seinen Reisen berührte er so auch in demselben Jahre Urbino, wo er allerlei in sein Skizzenbuch gezeichnet hat. Wir wissen nicht, ob er von Raphael, welcher zufällig dort anwesend sein konnte, bei dieser Gelegenheit bereits Notiz genommen.

Ebensowenig erfahren wir von Vasari, dass Lionardo 1504 oder 5 in Rom war. Wir haben als einziges festes

[1]) Ich habe früher, als mir die kleine Skizze nur in Fisher's Reproduction und nicht photographirt vorlag, daran denken können, von Lionardo selber sei hier der erste Gedanke seiner Arbeit mit einigen Strichen gleichsam aufnotirt worden, wobei er, wie andere erste Skizzen seiner Hand zeigen (die zum Abendmahle z. B.), ziemlich wild zu Werke ging. Dazu kam, dass in Fisher's Facsimile das ganze Blatt ein ungemein lionardeskes Ansehn hat. Diese Vermuthung habe ich der Photographie gegenüber sofort aufgegeben.

Denkmal der Thätigkeit Lionardo's dort die bekannte Madonna von Sant Onofrio, welche doch nur eine gelegentliche Nebenarbeit gewesen sein kann, um derentwillen allein ein Mann wie er nicht nach Rom ging. Sie wurde, da von einem früheren Aufenthalte dort jedoch nichts bekannt war, bisher in das Jahr 1514 gesetzt.

Dem aber widerspricht der Anblick des Werkes. Es gehört offenbar in eine frühere Epoche. Nun finden wir unter den erhaltenen Florentiner Notizen eine[1]), der zufolge Lionardo während des Sommers 1505 in Florenz Steuer bezahlt für ein aus Rom anlangendes Paquet ihm zugehöriger Kleidungsstücke. Hierauf hin hat bereits Rio den Schluss gezogen, Lionardo sei 1504 in Rom gewesen und habe damals die Madonna von Sant Onofrio gemalt.[2]) Wollen wir uns hier eine historische Conjectur gestatten, so könnte Lionardo nach dem Sturze Cesare Borgia's, (dem er also nach Rom gefolgt wäre), seine Rolle für ausgespielt angesehn und sein Gepäck von dort nach Florenz dirigirt haben, wohin er selbst sich zurückzog. Dies erklärte dann vielleicht auch, warum Giulio II niemals seine Dienste verlangte.

Nun könnte Lionardo auf dem Wege von Rom nach Florenz 1504 oder 5 durch Perugia gekommen und Raphael dort begegnet sein. Wir erlangten bei dieser Annahme ein vorbereitendes Stadium für Vasari's Erzählung, Raphael habe sich bei seinem Eintritte in Florenz zuerst dem Lionardo zugewandt. Und auch für das Aufhören ihres Verhältnisses wäre eine äussere historische Ursache zu finden. Lionardo ging 1507 nach Mailand, kehrte noch einmal nach Florenz zurück und verliess es im selben Jahre dann aber gänzlich, so dass von dieser Zeit an für Raphael, wenn er nicht mit-

---

[1]) Gaye II, 89. [2]) Wo zu gleicher Zeit Pinturicchio freilich nicht gearbeitet haben kann, wie weiter behauptet wird.

Digitized by

ziehn wollte nach Mailand oder Frankreich, der persönliche Umgang dieses ausserordentlichen Meisters fortfiel.[1])

In's Jahr 1507 setzen wir, als reifste Frucht, nicht jedoch lernender Nachahmung, sondern freien Verständnisses der Formen Lionardo's das Werk Raphael's, welches, zu Madrid befindlich, jetzt durch Photographien in seiner ganzen Feinheit den weitesten Kreisen sich bietet: die Madonna mit dem Lämmchen.[2]) Das Kind auf dem Lämmchen ist bewundrungswürdig, in jeder Wendung aber, dürfen wir sagen, Lionardo's Eigenthum. Ohne die genaueste Nachahmung Lionardo's wäre diese Arbeit für Raphael eine Unmöglichkeit gewesen. Dennoch unterscheiden wir wohl zwischen dem, was hier Nachahmung genannt wird und derjenigen, die wir bei Luini, Lionardo's bekanntestem Schüler, beobachten. Bei diesem zeigt sich die Unfähigkeit, die Dinge anders als in den Formen Lionardo's zu erblicken. Für Luini nimmt die Natur überall die Gestalt eines Lionardo'schen Gemäldes an: Luini's Werke sind selbst da, wo sie ganz selbständig sind, gleichsam Copien ungemalter Gemälde des Lionardo. Bei Raphael ist die Hingebung eine unbefangenere. Lionardo's Malerei entzückt ihn und er sucht sie sich nach Kräften anzueignen, trägt dabei jedoch immer noch soviel eigenes Wesen hinein, dass seine Hand stets sichtbar bleibt, und bewahrt sich Freiheit genug, um, sobald es ihm beliebt, die noch so bestimmt eingeschlagene Richtung aufzugeben und sich anderswohin zu wenden, was denn auch nicht ausblieb.

Es liegt in Raphael's Übergang von Lionardo zu Fra

[1]) Im höheren Sinne kommt es auf diese persönlichen Daten gar nicht an, die durchaus in den Bereich der Conjectur gehören. Zur Erwähnung gebracht werden mussten sie aber, weil das vorhandene Material nach allen Richtungen ausgebeutet werden sollte. Es könnte sonst den Anschein haben, als lägen hier noch historische Thatsachen versteckt, aus denen weitgreifendere Folgerungen zu ziehen wären, die ich zu ziehen versäumt hätte. In späteren Zeiten wird man diese Dinge anders ansehen. [2]) Pass. fr. II, nro. 46.

Bartolommeo etwas Nothwendiges. Dieser grosse Meister pflegt unterschätzt zu werden. Einmal sind seine Werke ausserhalb Toscana's weniger bekannt als die der anderen grossen Maler, sodann aber wird ihm in den Gallerien manches geringere zugeschrieben, das nicht von ihm herrührt, eine Ungunst, unter der auch Sebastian del Piombo zu leiden gehabt hat. Überall begegnen wir mittelmässigen Arbeiten die in den Catalogen den Namen dieser beiden Meister tragen, während der grossartige Zug ihrer wenigen ächten Werke nicht erkannt worden ist. Fra Bartolommeo steht als Componist über Lionardo. Bei Fra Bartolommeo hat Raphael die ihm freilich angeborene Gabe, Massen zu plastischen, ruhigen Einheiten zu gestalten, weiter auszubilden vermocht. Das feste Aufsichberuhen der einzelnen Figuren, die Vertheilung von Licht und Schatten in grösseren Partien, die Rücksicht auf die beruhigende Wirkung des Ganzen sind die Merkmale der Werke dieses Meisters. Zugleich besass er, im Gegensatze zu Lionardo, der jede feinste Linie verfolgte, jedes Haar auf dem Kopfe in seinen Wendungen ergründen wollte, ein gewisses grossartiges Hinwegsehn über diese Details: er suchte, worin die Venetianer damals schon so weit gingen, mehr den Schein der Dinge als sie selber so treu als möglich wiederzugeben. Schon seine Zeichnungen lassen ihn als Coloristen erkennen. Ihre Umrisse sind weich und beweglich, er bedient sich am liebsten eines etwas breiten Rothstiftes und sucht den Dingen gleich bei den ersten Strichen ein Ansehn von Vollendung zu geben, so dass Licht und Schatten nicht erst später hineingetragen werden, sondern gleich das sind, worauf es ankam. Auch in seinem Atelier wurde nach kleinen Thonmodells gearbeitet, um den Gesammteffect von Hell und Dunkel recht sicher zu bestimmen. Die Kunst der theatralischen Anordnung, das scenenhaft Gefällige, das auch Andrea del Sarto bei Fra Bartolomeo lernte, hat Raphael in dessen Schule ausgebildet. Fra Bartolomeo's Ge-

stalten belauschen wir nicht wie die Lionardo's oder die Michelangelo's, die gar nicht zu ahnen scheinen, dass sie betrachtet werden, und selbst wenn sie uns in die Augen sehn, doch die Menschheit im Allgemeinen, nicht aber den einzelnen Beschauer anzublicken scheinen: Fra Bartolommeo und seine Schule lassen die Scenen sich präsentiren, als wäre jedem, der sie betrachtet, der günstigste Moment dafür zubereitet worden. Es ist dies ein Unterschied, welcher durch alle Künste geht. Beethoven z. B. componirt so, dass jeder Zuhörer auch in den Momenten des höchsten Entzückens sich gestehen würde: das ist nicht für dich etwa geschrieben; das hat eine höhere Existenz für sich; das hat Beethoven ganz einsam nur für sich selbst geschaffen. Bei Mozart aber klingt jeder Ton, als sei er für jeden von uns ganz besonders in Noten gesetzt und es scheint dies völlige Sichhingeben an seine Hörer ein Theil der Grösse Mozarts zu sein. Dies nun macht uns auch Raphael so theuer. Als höchstes Lob wird seinen Arbeiten das der ‚Grazia' zuertheilt. Er malt als sei sein Bestreben gewesen, uns zu entzücken, während Lionardo und Michelangelo arbeiten, als wüssten sie gar nichts davon, dass ihre Werke je betrachtet werden könnten. Bei Raphael's Fornarinabildniss meinen wir heimlich, uns allein lächle sie so wunderbar zu, als hätte sie uns lange erwartet; bei Lionardo's Monna Lisa sagen wir uns nur: so hat die Frau Lionardo einst angelächelt, von uns aber hat sie nie etwas geahnt.

Von Fra Bartolommeo's Zeichnungen ist heute eine bedeutende Anzahl in Weimar befindlich und durch Photographien zugänglich geworden. Ein auf's Grosse, Allgemeine gehender Zug macht sich in ihnen geltend, der um so auffallender hervortritt, als damit gar keine Neigung zur Darstellung grossartiger, gewaltsamer Scenen oder Charaktere verknüpft ist. Wir haben von Fra Bartolommeo, welcher die kraftvollsten Männergestalten zu zeichnen verstand, keine irgend bewegte

Composition, zu der ja auch kirchliche Motive hätten führen können: keinen Kindermord, Sündfluth, Qual der Verdammten, Verfolgung der Heiligen oder dergleichen. Das einzige bewegtere Motiv dieser Art wäre ein von Vasari angeführter Ritter Georg, der den Drachen bekämpft; indessen eine einzelne Figur dieser Art kann hier kaum genannt werden.

Im Leben des Fra Bartolommeo wird Raphael's Zusammengehen mit demselben von Vasari folgendermaassen erzählt[1]: ‚Venne in questo tempo Raffaello da Urbino pittore a imparare l'arte a Fiorenza, ed insegnò i termini buoni della prospettiva a Fra Bartolommeo; perchè essendo Raffaello volonteroso di colorire nella maniera del Frate, e piacendogli il maneggiare i colori e lo unir suo, con lui di continuo si stava.' ‚Es kam zu jener Zeit der Maler Raphael von Urbino nach Florenz, um die Kunst zu erlernen, und zeigte die gute Art der Perspective dem Fra Bartolommeo; denn da Raphael begierig war, in der Manier des Frate zu malen und ihm seine Art die Farben zu behandeln und zusammenzubringen gefiel, so war er unaufhörlich mit ihm zusammen.' Offenbar verlegt Vasari hier Raphael's Verhältniss zum Frate wieder in das Jahr 1504, wo Raphael allenfalls noch um zu ‚lernen' hätte nach Florenz gehen können, während doch, mochte er nun nach Florenz gekommen sein wenn er wollte, Fra Bartolommeo's Einfluss vor dem Jahre 1506 oder dem folgenden in keinem Zuge der Arbeiten Raphael's nachzuweisen ist. Wir müssen uns, wo Vasari von Raphael's vorrömischer Thätigkeit spricht, daran gewöhnen, dass ihm weder ein Gesammtbild in den Werken, noch Kenntniss dessen, was in den einzelnen Jahren etwa geschehen sein könnte, aus besonderen Nachrichten zu Gebote stand. Wäre Vasari's Angabe im gegenwärtigen Falle richtig, so müsste Raphael unter Fra Bartolommeo's Einfluss gestanden haben, ehe er sich

[1]) VII, 157.

Digitized by Google

dem Lionardo's hingab, ein Verhältniss, welches nicht nur unseren Beobachtungen, sondern auch dem widerspräche, was Vasari an anderen Stellen selbst erzählt.[1])

Halten wir bei diesen Untersuchungen stets im Auge: Raphael war damals kein Schüler mehr, sondern ein selbständiger Meister; er lernte nicht mehr, sondern er benutzte. Wie er sich dahin und dorthin wandte, um die Elemente seiner Fortbildung zu gewinnen, lässt sich heute in den einzelnen Werken nicht verfolgen. Dies ist offenbar: Raphael schritt nicht von Arbeit zu Arbeit in der Art fort, dass die zweite erst begonnen ward, wenn die erste vollendet war, sondern er begann seine Werke wie sie bestellt wurden, und führte sie weiter und vollendete sie wie es ihm gelegen war. Von vorn herein musste hier nun der Charakter des Gemäldes bestimmt und an dieser Bestimmung festgehalten werden: es konnte da wohl kommen, dass in Raphael's Atelier gleichzeitig an Gemälden weiter gearbeitet wurde, deren eines in Lionardo's Manier, das andere in der des Fra Bartolommeo gehalten war, während ein drittes noch die Formen Perugino's zeigte. Wir besitzen Nachrichten über jenes Altargemälde, welches Raphael um diese Zeit für das Kloster Vallombrosa malte und das im Januar 1507 begonnen, im August 1508 abgeliefert wird. Das Gemälde selbst ist verschollen. Wie geartet hätten wir es uns etwa vorzustellen? Welcher unter den uns bekannten florentinischen Madonnen Raphael's dürfte es etwa am nächsten gekommen sein? Auf diese Frage ist keine Antwort möglich. Wohl aber dürften wir bei all dieser Unsicherheit behaupten, Raphael habe sich nicht zu gleicher Zeit Lionardo und Fra Bartolommeo anschliessen können. Das widerspräche der Natur der Dinge.

[1]) Dass auf Raphael's Verbindung mit Fra Bartolommeo hin hier und da Gemälde als gemeinschaftliche Werke beider catalogisirt oder abwechselnd dem einen oder andern zugeschrieben werden, ist sehr natürlich. Crowe und Cav. III, 477. Nachzuweisen ist gemeinsame Arbeit nirgends.

Raphael's frühere florentiner Arbeiten aber — und diesen Unterschied zu machen ist möglich und nothwendig — zeigen im Allgemeinen bereits das Vorwalten Lionardischer Anschauung, während Raphael's nachweislich späteste Florentiner Gemälde erst Fra Bartolomeo's Einwirkung auf das klarste erkennen lassen.

Wenn Vasari von ‚Prospettiva' redet, welche Fra Bartolomeo von Raphael gelernt haben soll, so kann es sich hier nicht um die gewöhnliche architectonische Perspective handeln, die von Gauricus, der um diese Zeit sein Buch über die Bildhauerei schrieb, ‚jene gemeine Perspective, welche den Malerlehrlingen geläufig ist' genannt wird.[1] Es muss die schwierigere, den richtigen Aufbau einer aus vielen Figur bestehenden Composition betreffende Perspective gemeint gewesen sein, um derentwillen Dürer 1506 nach Bologna reiten wollte, ‚um kunst willen in heimlicher perspectiva die mich einer lern will', wie er an Pirckheymer aus Venedig schreibt.[2] Hierin war die umbrische Schule der florentinischen überlegen. Wir sehen Mantegna auf seinen gemalten Façaden mit den sie schmückenden Figuren förmlich perspectivische Kunststücke aufführen und Melozzo da Forlì diese Principien auf concentrirte grosse Compositionen übertragen. Daher wahrscheinlich stammt das Lob, welches Melozzo in Giovanni Santi's Reimchronik empfängt: ‚Che in prospettiva ha tanto steso il passo' ‚der in der Perspective einen so grossen Schritt vorwärts gethan hat.' Die Überreste seines römischen Gemäldes lassen erkennen, wie gross in der That dieser Schritt war. Es handelt sich hier nicht nur um Verkürzungen, sondern um die Construction einer Masse von Gestalten, deren jede einzelne vom richtigen

---

[1]) Illa vulgaris, pictorumque pueris usitatissima. Pomp. Gavrici Neapolitani de Sculptura sive Statuaria, ad Herculem Ferrariae Principem, libellus. Florentiae MDIIII. cap. V, De Perspectiva. [2]) Campe's Reliquien 30. oder Zahn's Jahrb. II, 210.

Punkte aus aufgenommen ist.[1]) Diese Kunst fehlte den älteren florentinischen Meistern. Ihre Compositionen sind flach, ihre Gruppen unorganisch gedrängt, gehen in die Breite ohne eine wirkliche Mitte zu haben und lassen selbst bei Masaccio, der in dieser Beziehung den Übrigen weit voraus war und so gut es anging perspectivische Gliederung in seine Darstellungen hineinzubringen suchte, das betrachtende Auge weder auf einem concentrirenden Mittelpunkte ruhen, noch gehörig in die Tiefe des Gemäldes dringen.

Auffallend ist, dass weder Michelangelo's noch Lionardo's künstlerischer Ehrgeiz nach dieser Seite hin Befriedigung verlangte. Michelangelo war gross in Verkürzungen und hat seine Sibyllen und Profeten meisterhaft der Architektur anzupassen gewusst, in die er sie hineinsetzte, allein weder sein berühmter Carton, noch das jüngste Gericht, noch endlich was an anderen grösseren Compositionen genannt werden kann, ist von einer idealen Mitte aus perspectivisch aufgebaut. Lionardo dagegen suchte nicht einmal Verkürzungen auf, er scheint sie eher zu vermeiden. Beide gehören in dieser Beziehung zur älteren Schule und haben auch deshalb wohl die Künstler des 17. Jahrhunderts, wo alle Composition auf einer durch das hinzutretende Element der Farbe bis zu den raffinirtesten Effecten getriebenen Perspective beruhte, zu Gegnern gehabt. Von den Künsten dieser Coloristen brachte Raphael noch keine zur Anwendung, oder wo sich dergleichen nachweisen lässt, sind es nur schwache Anfänge. Sein Bestreben ging dahin, dass der Betrachtende weder zuviel, noch zu wenig Figuren vor sich hätte, dass sie sich zu einem übersehbaren Ganzen zusammenschlössen und jede einzelne genügenden Raum, sich frei zu bewegen, um sich zu haben schiene. Perugino war darin auf dem rechten Wege, Raphael's Auge aber nach dieser Richtung von der Natur

[1]) Vgl. L. M. c. IV, § 3.

besonders scharf angelegt. Sein Sposalizio lässt das bereits gewahren, dessen Composition Perugino, soweit ich ihn kenne, mit all seiner Kunst nicht zu schaffen im Stande gewesen wäre.[1]) Disputa, Schule von Athen und, auf sie folgend, fast sämmtliche Wandgemälde in den Vaticanischen Zimmern sind ebensoviel sich steigernde Aufgaben und Lösungen von Problemen perspectivischer Composition, bis dann in der Constantinschlacht das Schwierigste gewollt und das Höchste geleistet worden ist.[2]) Auch Fra Bartolommeo besass bedeutende Kenntniss der durch Perspective zu erzielenden Effecte, wie am schönsten seine Heil. Catharina in Lucca bezeugt. In wieweit er diese Kenntniss Raphael zu verdanken hatte, wissen wir nicht, und sonst liegt nichts vor, das uns nöthigte, Vasari's Erzählung hier Zweifel entgegenzusetzen.

7. *Aber mitten in der grössten Fülle dieses Verkehrs wurde Raphael nach Perugia gerufen, wo er zuvörderst in San Francesco das Gemälde für die bereits genannte Madonna Atalanta Baglioni vollendete, dessen Carton er, wie gesagt, in Florenz angefertigt hatte.* 8. *Auf dieser göttlichsten Malerei ist ein Christus, welcher todt zum Begraben getragen wird, mit solcher Frische und Sorgfalt ausgeführt, dass man beim Anblicke glaubt, er sei eben erst gemalt worden.* 9. *Raphael hatte bei der Composition dieses Werkes den Schmerz vor Augen, welchen die nächsten und zärtlichsten Verwandten beim Begräbnisse des Leichnams der ihnen theuersten Persönlichkeit hegen, in welcher das Glück, die Ehre und das Wohl einer Familie liegt; da sieht man die Heilige Jungfrau in Ohnmacht gesunken und die Köpfe aller Figuren sehr lieblich in ihrer Trauer, und besonders der des Heil. Johannes, der mit gekreuzten Händen das Haupt überneigt in einer Art, um das härteste Herz in Mitleiden zu versetzen.* 10. *Und in Wahrheit, wer die Sorgfalt in Erwägung zieht, die Liebe und die Kunst, sowie die an-*

[1]) Man vergl. Perugino's etwa gleichzeitiges Sposalizio. [2]) Brunn's Vorlesung, K. und K. II, 169.

ziehende Schönheit dieses Werkes, hat grossen Grund zu erstaunen, denn es überrascht jeden, der es sieht, durch das eigenthümliche Wesen der Gestalten, durch die Schönheit der Gewandung, und im Ganzen durch eine ausserordentliche Güte, die es in allen seinen Theilen hat.

Wir können kaum anders annehmen, als dass Vasari über die Entstehung der Grablegung besonders unterrichtet gewesen sei, denn ihm zuzutrauen, er habe das Werk nur deshalb, weil es auf Holz gemalt ist und für Perugia bestimmt war, in Perugia selbst entstehen lassen und die darauf bezüglichen Nebenumstände der Abrundung wegen zugesetzt, wäre ihm doch fast zuviel gethan. Raphael hätte demnach die Bestellung innerhalb des Jahres 1505 empfangen, den Carton 1506 in Florenz gezeichnet und das Gemälde 1507 in Perugia ausgeführt. Allerdings ist dabei wohl zu bedenken, dass Raphael im Jahre 1507 eine Reihe anderer Gemälde von Bedeutung in Florenz malt, so dass für diese dann kaum die genügende Zeit vorhanden erschiene; ferner, dass ein Werk wie die Grablegung Monate erforderte, um in der Art, in der sie ausgeführt ist, langsam und bei gleichmässigster Arbeit fortzuschreiten. Raphael könnte in Perugia doch nicht bloss dieses einzige Werk vorgehabt haben; welche andere jedoch neben ihm? Sollte sein dortiges Atelier einstweilen fortbestanden haben?

Nehmen wir an, die Grablegung sei in Perugia gemalt worden, so bleibt kaum ein anderer Ausweg. Nun wäre klar, wie Raphael sich so plötzlich von Perugia nach Florenz begeben konnte: seine Leute blieben zurück und arbeiteten an den begonnenen Werken weiter! Auf diesem Wege hätte dann die Madonna di Terranuova vollendet werden können. Es erklärte sich ferner so, wie Raphael dazu kam, dem Domenico Alfani eine Zeichnung nach Perugia zu senden, eine Heilige Familie, Federzeichnung mit gleich darauf gezogenen Quadraten, um als Carton ausgeführt zu werden:

Alfani gehörte zu den im Atelier zu Perugia zurückgelassenen Leuten[1]) und empfing den Auftrag, die Madonna für Raphael auszuführen, die denn auch, auf diese Weise entstanden, in Perugia zu sehen ist.[2])

Der Zeichnung nach gehört diese Composition in's Jahr 1507. Sie wäre also gleichzeitig mit der Grablegung oder dem Carton zu dieser entstanden, und auf diese bezöge sich der auf der Rückseite des Blattes befindliche Brief Raphaels an Alfani, lautend: ‚Ricordo auoi menecho che me mandiate le istramboti dericiardo diquella tenpesta che ebbe andando i uno uiagio e che recordiate a Cesarino che me manda quella predicha erecomandatemi alui. ancora ue ricoro che uoi solecitiate madoña le atalate che me manda lidenari euedete dauere horo edite acesarino che ancora lui lirecorda e soleciti escio poso altro p̄ uoi auisatime.' ‚Ich erinnere euch daran, Domenico, dass ihr mir die Verse des Riciardo sendet, den Sturm betreffend, den er auf einer Reise hatte, und dass ihr Cesarino daran erinnert, dass er mir die Predigt schicke, und ich erinnere euch auch daran, dass ihr Madonna Atalante mahnt, dass sie mir das Geld schicke, und seht zu, Gold zu bekommen, und sagt Cesarino, dass auch er sie daran erinnere und mahne, und wenn ich euch einen Gegendienst leisten kann, lasst es mich wissen.'

Wir dürfen das Gold, das Raphael zu haben wünscht, wohl als eine der mit Madonna Atalanta für die Grablegung verabredeten Ratenzahlungen ansehn und der Brief könnte dann im Jahre 1507 geschrieben worden sein. Entweder war Ra-

[1]) Auch Berto, der am Gemälde für die Nonnen von Monteluce mitmalen sollte, mag dahin gerechnet werden. [2]) Dass das Gemälde die Jahreszahl MDXX trägt, ist hier gleichgültig. Die Zeichnung kann ja aus irgend welchen Gründen zurückgelegt sein, da der soweit verlängerte Fortbestand des raphaelischen Ateliers in Perugia nicht von mir behauptet werden soll. Ich lasse dies ganz auf sich beruhen und erlaube mir keine Conjecturen. Nur warum die Zeichnung ein ‚Geschenk' gewesen sein soll, wie auch Crowe und Cav. III, 369. annehmen, weiss ich nicht.

phael damals am Carton für die Grablegung in Florenz beschäftigt, oder es hielt ihn andere Arbeit dort während das Gemälde in Perugia von den in seinem Solde stehenden Gehülfen bereits untermalt wurde. Günstig wäre dieser Auffassung der Umstand, dass die malerische Ausführung des Werkes in auffallendem Maasse zu Zweifeln Ursache gegeben hat, ob sie ganz von Raphael sei. Man hat bis in Einzelnheiten nachzuweisen versucht, wo Raphael, wo seine Schüler den Pinsel geführt. Rumohr erkennt mit Sicherheit Ridolfo Ghirlandajo's und Garofalo's Hand auf der Tafel, und Unger, der diesen Gedanken aufgenommen hat, verfolgt die kritische Unterscheidung ihrer Thätigkeit soweit, dass er Stellen nachweist, wo einer von beiden untermalt habe und Raphael mit einer Lasur darübergegangen sei.[1]) Dagegen muss eingewandt werden, dass Garofalo erst zu Raphael kam, als dieser bereits in Rom war, Ridolfo Ghirlandajo dagegen in Perugia nichts zu thun hatte. Dort also, wenn Unger und Rumohr Recht haben, hätte die Grablegung nicht gemalt werden können. Ist sie aber in Florenz gemalt worden, so hat auch dann Garofalo wenigstens nicht daran mitgearbeitet. Derartige Untersuchungen sind überhaupt bedenklich, sobald sie mehr bezwecken als im Allgemeinen den Nachweis, ein Meister habe sich bei einem Gemälde helfen lassen. Warum dies bei der Grablegung weiter noch als über die Untermalung hinaus der Fall gewesen sein soll, weiss ich nicht. Die Tafel hat allerdings ihr besonderes Ansehn. Sie ist streng, in einzelnen Theilen fast hart gemalt. Die Zeichnung herrscht vor, man fühlt den Werth, den der Meister auf die Linie legte. Raphael aber hat so oft die Manier dem Gegenstande angepasst, er hat so durchaus verstanden, wo er es für rathsam hielt, je nachdem mehr Colorist oder mehr Zeichner zu

---

[1]) Unger, Forschungen 115 ff.

sein, dass wir annehmen dürfen, er habe auch hier genau gewusst was er wollte.

Raphael's Grablegung ist durch Amsler's Stich (ein Meisterwerk deutschen Fleisses) überall bekannt. Sie ist die erste von Raphael's Compositionen, der man sogleich ansieht, dass alle Figuren nach dem Nackten durchgearbeitet worden sind, während man bei seinen Gestalten bis dahin oft genug die Empfindung hat, es sei, nach Perugino's bequemer Methode, das an nackten oder unverhüllten Gliedmaassen sichtbare: Hände, Füsse, Hals oder Arme, eben so weit als es zum Vorschein kommen sollte, nach der Natur studirt worden, ohne dass man sich um die unter den Falten liegenden Glieder kümmerte. Jeder letzte Anklang an Perugino ist auf dem Gemälde ausgetilgt, nichts darauf, das sich aus ihm herleiten liesse. Ebensowenig würde ich Erinnerungen an Lionardo in einer dieser Figuren zu entdecken vermögen. Die Composition hat etwas Festes, Wohlgefügtes, wofür sich weder bei Raphael selbst, noch in dem, was ihm etwa hätte vor Augen stehn können, ein Vorbild findet: Raphael allein tritt uns hier entgegen und zwar, wie die vorhandenen Vorarbeiten bekunden, in einer mühsam zu Stande gebrachten, bis in das Geringste durchdachten Arbeit.

Man pflegt anzunehmen, der Michelangelo'sche Carton habe in Raphael diese plötzliche Reife bewirkt. Warum nicht? Raphael hätte seines Anblicks ja auf die eine oder andere Weise können theilhaftig werden; auch bedurfte es nicht langer Studien davor: ein Moment genügte. Ich theilte früher diese Meinung, da ich mir die Art, wie das Nackte auf der Grablegung behandelt worden ist, aus eigner Macht des Künstlers nicht zu erklären vermochte. Seitdem ich jedoch Fra Bartolommeo's Handzeichnungen gesehen, halte ich diese Annahme nicht mehr für nöthig. Fra Bartolommeo's Einfluss vermochte durchaus den Umschwung bei Raphael hervorzubringen, für welchen Michelangelo's Carton dieser oder jener

Entlehnung wegen zu citiren nicht einmal möglich wäre. Dergleichen findet sich nichts in der Grablegung. Raphael's Gestalten scheinen auf dieser Composition so zu sagen von der Wurzel ab aus eignem Boden gewachsen.

Selbst bei denjenigen Figuren kann dies gesagt werden, für welche, als Ausnahmen des eben Gesagten, fremder Ursprung nachweisbar ist. In einer einzigen Figur nämlich begegnen wir einer Anlehnung an Michelangelo, nicht aber dessen Carton ist sie entnommen, sondern der nun bereits sieben Jahr fertigen Pietà, von der wir voraussehen können, dass sie in Florenz nicht unbekannt wäre. Weicht die Composition der Grablegung nämlich an einer Stelle von der des Mantegna entschieden ab, so ist es in der Gestalt des todten Christus, dessen Lage bei Raphael dem Christus der Pietà des Michelangelo in hohem Maasse ähnlich ist. Nur die Stellung der Beine, von den Knien abwärts, ist eine andere. Eine vortreffliche, nach dem Dresdener Gypsabgusse angefertigte Photographie der Pietà giebt gerade den Anblick der Gruppe, welcher Raphael's Nachbildung am deutlichsten erkennen lässt. Kleine Verschiedenheiten dagegen zeigen, dass er nicht ohne selbständige Studien sein Vorbild benutzt habe. Man vergleiche den linken Arm, wo Raphael der Hand eine etwas gewendete Lage gegeben hat, den rechten, wo die Modellirung der Schulter fast übereinstimmt, die Brust, den eingesunkenen Leib, den matt zurückfallenden Hals. Ich kenne eine ganze Reihe von Pietà-Darstellungen älterer Florentiner, manche einander sehr ähnlich, wie man denn sogar von Michelangelo behauptet hat, er habe eine Pietà Signorelli's bei der seinigen nachgeahmt; nähere Vergleichung lehrt jedoch, wie wenig dies der Fall war, wie allein aus sich Michelangelo schöpfte und wie nothwendig Raphael in Florenz eine Zeichnung nach Michelangelo's Gruppe, welche nach Rom gelangte, oder einen Abguss vor Augen gehabt haben muss. Passavant bestreitet die Nach-

ahmung: die Pietà sei ja in Rom, Raphael in Florenz gewesen. Als wenn man in Florenz, wo Michelangelo zu Hause war, nicht sogleich genau gewusst hätte, wie das Werk aussah, auf das hin er in Rom ein berühmter Mann geworden war. Es wird an Nachbildungen und Zeichnungen nicht gefehlt haben von Anfang an. Wir dürfen annehmen, dass dergleichen sich damals rasch über ganz Italien verbreitete, auch wenn es zu jener Zeit noch nicht in Stichen zu haben war.

Und nicht nur dies eine Element der Grablegung könnte Raphael von Rom empfangen haben. D'Agincourt, der bei seinen Tafeln den Zweck einer zu Vergleichen reizenden Zusammenstellung stets im Auge hat, giebt[1]) zwei Auffassungen der von ihren Frauen aufgefangenen, ohnmächtig zusammensinkenden Maria: die eine von Masaccio in San Clemente zu Rom gemalt, die andere nach einer Handzeichnung Raphael's, deren heutiger Aufenthalt mir nicht bekannt ist. Die Verwandtschaft ist unzweifelhaft und der Schluss läge nahe, Raphael müsse schon dieser Gruppe wegen in Rom gewesen sein, als er die Grablegung malte. Allein man braucht als Drittes nur jene früheste Predella Raphael's hinzuzunehmen, auf der wir Christus, das Kreuz zum Ölberge tragend, erblicken. Hier schon finden wir diese zusammenbrechende Maria und erkennen, dass es sich bei Darstellung dieses Momentes um ein allgemein verbreitetes, herkömmliche Muster handelte, von dem die einzelnen Meister sich mehr oder weniger entfernen, das sie im Ganzen jedoch treu wiederholen, ohne dass der eine darum den andern zu copiren brauchte.[2])

Nur eine einzige Stelle pflegte bisher mit Sicherheit als fremder Ursprung für das Wachsthum der Raphaelischen Grablegung bezeichnet zu werden: Mantegna's gestochenes Blatt. Im Venetianischen Skizzenbuche haben wir zwei Feder-

---

[1]) CCI, 6 u. 8. [2]) Dieser Theil der Predella ist heute, Crowe u. Cav. III, 230 zufolge, in der Sammlung von Sir W. Miles in Leigh Court.

zeichnungen Raphael's vor Augen, der diesen Stich copirte, und auf dem Gemälde erinnert einiges so sehr daran, dass Einfluss von dieser Seite her nicht abgeleugnet werden kann. Bei alledem ist die Verwandtschaft doch nur in wenigen bestimmten Zügen sichtbar und für den Gedanken der gesammten Composition so wenig zu Grunde liegend, dass, wären nicht zufällig jene Federzeichnungen erhalten, Mantegna's Stich vielleicht kaum genannt werden würde.

Woher nun stammt der erste malerische Gedanke der Grablegung? Rein aus Raphael's Phantasie? Dies würde ich für unmöglich halten. Raphael konnte das nicht aus sich allein genommen haben. Ich würde hierauf bestehen, selbst wenn der Beweis fremder Herkunft nicht führbar wäre. Wir sind jedoch in der Lage, ihn zu führen. Die vorbereitenden Skizzen zeigen uns den Weg.

Suchen wir diesen festzustellen.

In Oxford besitzt man eine Federzeichnung, die zwar als zur Grablegung Raphael's gehörig angenommen, zugleich aber als ein hier nicht gut unterzubringendes Blatt behandelt wird, das deshalb wohl auch unter dem Namen ‚Tod des Adonis' geht: der nackte Körper eines Todten von einigen nackten Gestalten fortgeschleppt. Sicherlich hat die Zusammenstellung nur geringe Ähnlichkeit mit der Grablegung, rührt aber gewiss von Niemand anders als von Raphael her.

Nahe Verwandtschaft jedoch waltet zwischen dieser Composition und einem antiken Basrelief im Museum des Capitols, das D'Agincourt[1]) abbildet und Pietas militaris nennt, während Bottari, der es im Museo Capitolino[2]) gestochen edirte, einen ‚Tod des Alexander' darin erkennen will. Heute wird es, in Vergleichung mit einem ausgedehnteren, in der Arbeit aber roheren Basrelief der Sammlung Borghese, als ‚Tod des Meleager' angesehn.

---

[1]) I, 27. [2]) Tom. IV, XXXIX.

Die Ähnlichkeit des ‚Tod des Adonis' und dieses Werkes griechischer Kunst[1]) ist auffallend und der Zusammenhang unabweisbar; zu gleicher Zeit aber erkennen wir auf Raphael's Grablegung allerlei, was auf dem Basrelief des Capitolinischen Museums zu sehen ist, sich jedoch nicht auf dem ‚Tod des Adonis' findet. Vergleichen wir daraufhin nun die übrigen erhalten gebliebenen Studien und Skizzen zur Grablegung, so lässt sich aus ihnen ein allmähliger Übergang vom griechischen Basrelief zum ‚Tod des Adonis' und von diesem zur endgültigen Composition, welche das fertige Gemälde in der Gallerie Borghese zeigt, herauserkennen. Wir dürfen aussprechen: Raphael hat das griechische Basrelief oder eine ihm ähnliche Darstellung oder eine Abbildung desselben gesehn, hat danach den ersten Gedanken seiner Grablegung gefasst, ihn dann in der eignen Phantasie weiter und weiter gemodelt, bis derselbe zu dem ward, was ursprünglich durch eine Zeichnung in Florenz als Abschluss der Composition gelten sollte. Zuletzt aber, in einer nicht unnatürlichen Rückkehr zum Basrelief, von welchem Raphael bei seiner Composition ausgegangen war, sich mehr und mehr aber entfernt hatte, hat er von diesem wieder Dies und Jenes nachträglich nun noch aufgenommen, das zuerst vielleicht von ihm übersehen worden war, und mit dessen Hülfe schliesslich das Gemälde dann so wie es dasteht zu Stande kam.[2])

Verfolgen wir diesen Weg nun noch einmal, langsamer.

Das Basrelief (dessen Abbildung im Museo Capitolino leider sehr ungenügend ist) zeigt einen nackten Jüngling,

[1]) Von welchem in beiden uns erhaltenen Stücken allerdings nur spätere Copien eines untergegangenen Originals vorliegen. [2]) Die Frage, wie Raphael in Florenz zu der Ansicht des Römischen Basreliefs gelangte, erledigt sich durch den Hinweis darauf, dass zu jener Zeit gewiss keine Antike in Rom sich befand, die nicht in den Skizzenbüchern der Künstler überall hingelangte. Ich brauche für Florenz nur an Filippino Lippi's Skizzenbuch zu erinnern, von dem Benvenuto Cellini lib. I, cap. XIII erzählt. Ausserdem fand sich das Basrelief an mehr als einer Stelle wieder.

Digitized by Google

der von zwei Kriegern fortgetragen wird. Der eine davon, behelmt und gepanzert, hat den Todten, am Kopfende hinter ihm stehend, mit aufgezogenen Armen und leise geknickten Knien unter den Achseln her gefasst, so dass der eine uns zunächstliegende Arm des Leichnams über die ihn greifende Hand matt herabsinkt. Der Andere hat die Beine des Todten über seinen tiefgebeugten Rücken und linke Schulter gehoben und zieht so die Last gleichsam vorwärts, während Jener sie mehr emporhält. Alles dies erblicken wir in scharfen, nach rechts hin gewandten Profilgestalten. Mehr en face genommen steht eine dritte Gestalt hinter dem welcher die Beine des Todten trägt, und greift unter diese, die Last erleichternd, bei den Kniekehlen von oben her mit rundem Arme ein. Ferner, gleichfalls mehr von vorn sichtbar, erblicken wir eine in der Mitte des Todten hinter ihm sichtbare Gestalt: einen bärtigen alten Mann, der die schlaffe Hand des Jünglings mit der untergelegten seinigen sanft emporhebt. Zwischen dieser und der vor ihr erwähnten sehen wir eine letzte Gestalt, aber nur mit ihrem Kopfe sichtbar, gegen dessen Stirn sie, zur Bezeugung ihres Schmerzes, die Hand presst. Der Todte selbst ist, wie bemerkt, ganz unbekleidet; ein mantelartiges Gewand hängt unter seinem Rücken her und folgt dessen Linie mit seinen Falten.

Vergleichen wir diese Composition mit der Grablegung, so ergeben sich eine Reihe starker Ähnlichkeiten. Zunächst trifft unser Auge die Stellung der beiden Hände zueinander: die des Todten und die des sie emporhaltenden, bedauernden, bärtigen alten Mannes hinter dem Leichnam: wir finden diese Handstellung fast durchaus so wieder. Uns frappirt sodann das Zusammentreffen der allgemeinen Disposition, in welcher die drei Gestalten hinter dem Leichnam in denselben Bewegungen: mittragend, die Hand bedauernd haltend, ein Zeichen des tiefsten Schmerzes gebend, angebracht sind. Zuletzt entdecken wir, dass die Art, wie die Energie der Be-

wegung im Tragen zwischen den beiden Hauptfiguren vertheilt ist, vom unbekannten Künstler des Basreliefs und von Raphael gleich aufgefasst worden sei.

Merkwürdiger Weise nun sind gerade diese Momente jedoch zu Anfang von Raphael fast ausser Acht gelassen worden. Der ‚Tod des Adonis', welcher doch so deutlich erkennen lässt, dass Raphael die antike Gruppe benutzt habe, zeigt andere und nur äusserliche Ähnlichkeiten. Den die Füsse des Todten über den gebeugten Rücken ziehenden Träger hat Raphael ganz fortgelassen, während der auf dem Basrelief ziemlich verdeckt stehende zweite Träger hier zum einzigen geworden ist, jedoch in durchaus beibehaltener Stellung; auch sind, wie auf dem Basrelief, die Füsse des Todten zusammengegriffen und in die Höhe gehoben. Der am Kopfende stehende Träger tritt dagegen bei Raphael energischer mit den Beinen vor und zeigt sich mehr mit dem Rücken. Ihm sehen wir, doch ganz verdeckt und ohne ersichtliches Zugreifen, eine zweite Figur als Hülfe beigegeben. Endlich, den bärtigen Alten, der die Hand des Todten in der seinen hält, hat Raphael in eine weibliche Gestalt umgewandelt, welche nicht nur die Hand, sondern den ganzen Arm des Leichnams mit ihrem Arme auffangend, ihm mit der andern Hand die Schulter berührt. Man erkennt, dass diese Composition aus der antiken Arbeit direct entstanden sei, aber man vermisst, wie gesagt, die Nachahmung dessen, was der antiken Arbeit das Gepräge individueller Entstehung verleiht und was, wie wir sehen werden, Raphael beim Abschlusse seines Werkes wieder aus ihr schöpfte.

Der nächste Schritt war eine Umänderung, welche am besten zeigt, wie frei Raphael mit dem zu schalten wusste, was er sich aneignete. Der Inhalt der Bewegung war bisher der gewesen, dass der Leichnam mit zusammengefassten Füssen voran fortgetragen wurde: von dem Träger bei den Füssen ging die Führung aus; der die Schultern des Leich-

nams Tragende folgte der von dort gegebenen Richtung. (Beide Träger, um dies noch zu bemerken, wenden sich nach derselben Seite hin.) Raphael hatte diese Bewegung beim ‚Tod des Adonis' festgehalten: jetzt sehen wir ihn eine radicale Veränderung vornehmen, von der uns eine Actstudie Kenntniss verschafft, die in einer zweiten Federzeichnung der Oxforder Sammlung erhalten blieb.[1]) Die Bewegung des Zuges ist jetzt eine entgegengesetzte: der obere Theil des Körpers giebt die Richtung, die Beine folgen nach. Und damit musste auch die Bewegung und Bedeutung der Träger eine andere werden. Der die Schultern emporhebende hat nun die Führung. Statt vorwärts zu drängen und zu folgen wohin der andere ihn nach sich zieht, muss er, mit den Füssen nach rückwärts tappend, nun selbst die Richtung des Weges suchen, während derjenige, welcher die Beine des Leichnams trägt, ihm folgt. Die auf dem ‚Tod des Adonis' dem Träger des Oberkörpers beigesellte ziemlich gleichgültige Gestalt empfängt jetzt erhöhte Bedeutung und Thätigkeit: sie hilft tragen, schreitet für ihr Theil dabei jedoch vorwärts wie früher.

Aus dieser Änderung ergiebt sich nun eine zweite.

Auf dem ‚Tod des Adonis' sehen wir den Träger des unteren Theiles der Leiche seinen Fuss auf eine am Rande sichtbare Stufe setzen, als solle es nach dieser Seite hin aufwärts gehn. Doch war das kaum noch angedeutet. Solche Stufen schreitet jetzt der Träger der oberen Hälfte des Körpers rückwärts empor, immer aber noch derart, dass auf dieses neue Element bei der gesammten Composition keine Rücksicht genommen wird: es könnte wieder fortfallen, ohne dass am Ganzen deshalb etwas geändert zu werden brauchte.

---

[1]) Von dieser Composition besitzt der Louvre gleichfalls eine Zeichnung, auf der sich noch eine dritte Person befindet. Das Blatt ist eine Fälschung.

Der Körper Christi findet sich zwischen diesen drei Gestalten (welche auf dem Oxforder Blatte allein ausgeführt sind, ohne deshalb jedoch die gesammte Composition in diesem Stadium zu repräsentiren), nur in dünnen Linien angedeutet. Bereits aber ist auch an ihm eine durchgreifende Veränderung sichtbar, die der Einwirkung Mantegna's zuzuschreiben scheint: dass die Leiche in einem Tuche ruht, dessen Saum und Zipfel die Träger gepackt haben, so dass sie den Körper selbst gar nicht mit Händen zu berühren brauchen. Daraus als natürliche hauptsächliche Folge, dass die Beine nicht mehr von dem Arme des Trägers zusammengenommen mit den Fussspitzen geradeaus stehen, sondern dass sie über den Rand des Tuches, jedes seiner eignen Schwere folgend, getrennt niedersinken.

Immer noch ist diese Gruppirung jedoch weit entfernt von dem, was die nun folgende Florentiner Zeichnung erblicken lässt: die Träger stehen noch zu nah zusammen, der Leichnam nimmt noch zu geringe sichtbare Breite ein: wie die Natur die Scene zeigen würde, haben wir sie vor uns. Wir wissen nicht, wie weit Raphael die Composition in dieser Auffassung bereits durchführte. Der Umstand, dass das Oxforder Blatt eine Actstudie ist, erlaubt die Vermuthung, er habe auch sie bereits eine Zeitlang als definitiven Abschluss betrachtet und mit den Studien nach der Natur begonnen.[1])

Noch einmal verwarf Raphael seine Arbeit.

Die Florentiner Federzeichnung geht einen wichtigen Schritt weiter. Die Träger sind auseinandergerückt und bilden zwei Massen, zwischen denen der Leichnam sich als die ächte Mitte des Ganzen ausdehnt. Im Habitus jenes die Stufen rückwärts aufsteigenden Trägers ist weit deutlicher

---

[1]) Man bemerke, dass die die Stufen rückwärts aufsteigende Figur hier noch mit dem rechten Beine zurücktritt. Wie vortheilhaft der spätere Wechsel!

dieses combinirte Ansteigen und Tragen einer schweren Last zum Inhalte der gesammten körperlichen Bewegung geworden. Auch der Zweite, der neben und hinter ihm den Leichnam die Höhe emporheben hilft, trägt jetzt schwerer, und zwischen ihren beiden Köpfen wird das verzweiflungsvoll über ihre Schultern blickende Antlitz (auf dieser Zeichnung eines Jünglings mit kurzem Haar) sichtbar, dessen rein geistiges Leiden ausdrückende Züge einen Gegensatz zu den die körperliche Anstrengung markirenden Köpfen der beiden Andern bilden. Auch zu dieser Figur könnte Mantegna's Stich geleitet haben. Der Träger am andern Ende des Leichnams, (hier noch ein bärtiger Mann) ist gleichfalls in bedeutendem Maasse in seiner Thätigkeit gesteigert worden. Er reisst, indem er es hebt, zugleich das Tuch straff zurück, damit der lastende Leichnam in der Mitte nicht einknicke. Bei dem Leichnam (aber hinter ihm, und zwischen den beiden Gruppen der Tragenden frei sich bewegend) sehen wir eine jugendliche weibliche Gestalt, auf deren einer Hand die des Todten genau so ruht wie auf dem Basrelief die des Leichnams in der des alten Mannes an der gleichen Stelle. Und zwischen dem Kopfe dieser weiblichen Gestalt und dem des bärtigen Trägers der unteren Hälfte des Leichnams, abermals dem die Stirn mit der Hand berührenden Kopfe des Basreliefs entsprechend, sogar in ähnlicher Handbewegung, wird ein zweiter weiblicher Kopf sichtbar. Der getragene Leichnam ist nun schon ganz dem des vollendeten Gemäldes gleich. Die übrigen Figuren in Kleidung und Haar und andern Einzelnheiten weichen noch sehr davon ab.

Wie die Florentiner Zeichnung die Composition so nun erblicken lässt, war sie für die Ausführung bestimmt und sollte sie als Carton gezeichnet werden: die gezogenen Quadrate zeigen es.[1]) Und doch hat jetzt erst jene Rückkehr

---

[1]) Rumohr spricht III, 69 über diese Zeichnung mit einer Begeisterung,

zum antiken Basrelief die zum Theil Veränderungen zur Folge gehabt, durch welche Raphael dem Gemälde nun den eigentlich geistigen Inhalt verlieh: jenen Gegensatz, der in den um den Leichnam Christi beschäftigten Gestalten zum Durchbruch kommt. Raphael, der zuerst nur die äusserliche Zusammenstellung des griechischen Werkes benutzt hatte, warf, so scheint es, noch einmal den Blick darauf, und, als entdecke er jetzt erst die tieferen Intentionen des antiken Meisters, machte er sich auch diese noch zu eigen und gab seiner bereits abgeschlossenen Arbeit jenen Inhalt höherer Art, der uns dem Gemälde gegenüber heute am meisten zur Bewunderung hinreisst. Dabei hat Raphael zugleich den letzten Anflug des Basreliefartigen aus den Figuren verschwinden lassen. Seine Composition, mag er sie noch so sehr durch fremde Hülfe entwickelt haben, ist jetzt sein völliges Eigenthum.

Dies ist immer das Wunderbare wenn wir die Genesis der raphaelischen Werke aus den vorbereitenden Studien verfolgen dürfen: geht er schliesslich an die Ausführung, so scheint er alle Vorbereitungen wieder abzuschütteln. Er beginnt ganz von Neuem. Wie zum erstenmale stellt er sich dem gegenüber was er schildern will, und nach dem sich jetzt erst seinem geistigen Blicke bietenden Bilde baut er die wahre, ächte letzte Gestalt des Momentes auf, der sichtbar werden soll durch seine Hände.

Die Hauptgruppe der den Leichnam Tragenden nimmt auf dem fertigen Gemälde nicht (wie sie auf der Florentiner Skizze thut) die gesammte Tafel ein, sondern füllt nur zwei

die sich nur daraus erklären lässt, dass er sie in einem besonders günstigen Momente sah. Sie muss ihm als etwas anderes in der Erinnerung vor Augen gestanden haben als sie wirklich ist, was schon daraus hervorgeht, dass Rumohr sie für eine „ängstlich genaue Vorbildung" des Gemäldes erklärt, was sie nicht ist. Ich kann ausserdem nicht daran glauben, dass sie etwas besseres als die blosse Copie einer ächten, nicht mehr vorhandenen Zeichnung sei. — Übrigens ist sie von modernen Bildhauern zu Basreliefdarstellungen benutzt worden.

Digitized by Google

Drittheile derselben. Links nur stossen die, welche den Leichnam die Rasenstufen zur Grabeshöhle hinaufheben, an den Rand des Bildes. Die Stufen sind höher als auf der Florentiner Skizze, die Anstrengung des nun wieder mit der ganzen Last des Todten beschwerten Hauptträgers tritt in jeder Muskel voller ausgedrückt zu Tage. Auf dem Antlitze dieses Mannes mischen sich geistige und körperliche Anspannung zu gemeinsamem Ausdrucke. Der Kopf des neben ihm (nun von grösserer Höhe herab) auf den Todten herabblickenden Jünglings ist zu dem eines Johannes geworden, dessen langes Haar, wie das einer Frau gescheitelt, prachtvoll auf die Schultern sinkt. Der dicht neben ihm sichtbare zweite Träger tritt, gleichfalls durch den aufsteigenden Grund gehoben, mehr hervor. Aus der Nebenfigur eines bartlosen Jünglings ist er zu der eines bärtigen Mannes entwickelt, dessen fester Ausdruck einen wunderbaren Gegensetz zu der lyrischen Verzweiflung des Johannes bildet.

Nun die Gestalt der Frau, welche, hinter dem Leichnam, Christi Hand hält. Auf dem Florentiner Blatte war (in Nachahmung des Basreliefs) eine zweite weibliche Figur neben sie gebracht worden, welche Raphael hier wieder fortgenommen hat. Sie selbst gewinnt für sich dadurch breiteren Spielraum. Sie ist ausserdem höher emporgerückt. Diese Erweiterung des jeder Gestalt zukommenden idealen Raumes ist bewunderungswürdig auf dem Gemälde.

Und nun die letzte der um den Leichnam beschäftigten Personen: der Träger der unteren Hälfte. Aus dem bärtigen Manne der Florentiner Skizze ist ein bartloser junger Mensch in prachtvoller Jugendkraft dahinschreitend geworden. Den gegen die Last sich anstemmenden starken, aber angestrengtem Mann sehen wir wie um zwanzig Jahre verjüngt. Die Last ist ihm ein Spiel. Er nähme den ganzen Leichnam allein auf seine Arme und trüge ihn wie ein Kind die Stufen hinan. Dieser Gegensatz eines Überflusses jugendlicher Stärke im

Gegensatze zu der concentrirten Anstrengung des auf dem Gemälde nun älter gefassten Trägers, welcher den oberen Theil des Körpers Stufe auf Stufe rückwärts emporhebt, ist eine der nicht gleich bemerkbaren, dennoch in ihrem Effekte, im Stillen gleichsam, sofort sich wirksam zeigenden Schönheiten, von denen Raphael's Werke sämmtlich erfüllt sind und welche das nicht immer gleich erklärbare Gefühl durchdringender Harmonie im Betrachtenden hervorbringen, dem sich Niemand zu entziehen vermag.

Um das Fortschreiten Aller zum Grabe hin mit grösster Deutlichkeit zur Erscheinung kommen zu lassen, hat Raphael, wie ich sagte, die ganze Composition nicht mehr zur Mitte des Gemäldes gemacht, sondern ihr nur zwei Drittheile der Tafel nach links hin eingeräumt. Der an der rechten Seite freibleibende Raum stellt so einen Theil des zurückgelegten Weges dar und thut diesen Effect mit voller Sicherheit. Es ist dadurch Platz gewonnen, ein geringes mehr im Hintergrunde die in Ohnmacht sinkende, von ihren Freundinnen aufgefangene Mutter Christi erblicken zu lassen, eine Gruppe von vier herrlichen Gestalten.[1]) Diese nun wieder

[1]) Diese Gruppe legt uns ein Problem vor, dessen Lösung mir noch nicht hat gelingen wollen. Es existiren eine Anzahl Studienblätter, welche die zusammensinkende Maria in ihren Umrissen mit hineingezeichnetem Squelette zeigen. Zwei dieser Blätter, die mir bekannt sind: das in Weimar und das im Besitz des Major Kühlen zu Rom befindliche, haben nichts was von ihrer Ächtheit überzeugt, dagegen wird mir versichert, das einst in Holland in der Leembruggeschen Sammlung — jetzt in der des Mr. Malcolm in England — befindliche Exemplar sei ächt. Lawrence Facsimile zufolge würde ich dies freilich nicht zugeben. Aus welchen Gründen Raphael eine derartige Studie nach dem Squelett vorgenommen haben könnte, weiss ich nicht. Alle mir bekannten Studien dieser Art haben nur den Zweck, die Form der einzelnen Knochen oder ihrer Verbindungen kennen zu lernen, nur um dieser Kenntniss willen im Allgemeinen, aber niemals für den einzelnen Fall. Von Raphael's Hand ist mir aber auch dergleichen sonst nichts bekannt. Hätte Raphael den zusammensinkenden Körper hier im Nackten oder, sei es, in von Haut und Fett entblösster Musculatur gezeigt, so würde dies begreiflich sein. So aber wie die Blätter vorliegen, lassen sie den

vereinigen sich, was die Linien im Allgemeinen und die Massenvertheilung anlangt, mit der Gestalt des Trägers, der die untere Hälfte des Leichnams trägt, und bilden so einen ganz symmetrischen Gegensatz zu den an der linken Seite um das Haupt Christi sich zusammendrängenden Figuren. Beide Massen balanciren sich, und der Leichnam Christi, mit der einzigen Figur der Frau hinter ihm, die seine Hand gefasst hat, tritt als ruhiges Centrum der Composition hervor.

So arbeitete Raphael um etwas zu schaffen, das er als wirklich vollendet hingeben durfte. Nichts davon ist ursprünglich seine Erfindung. Von allen Seiten eignet er sich an. Ein antikes Basrelief, einen Kupferstich Mantegna's, ein Marmorwerk Michelangelo's benutzt er. Er ahmt nach. Hat er irgend Jemand aber etwas genommen, das nicht dadurch erst, dass seine Hände es berührten, zu dem geworden ist, was es werden sollte? Man glaubt in die Werkstätte der schaffenden Natur selbst zu blicken, wenn man die Grablegung betrachtend, die, als fertiges Gemälde, von Anfang an rein und wie aus einem einzigen Gedanken entsprungen dasteht, der sich ohne Mühe aus sich selbst entfaltete wie die Theile einer Blüthe auseinanderrollen im Frühling, sie aus all ihren Elementen herauswachsen sieht. Aus solcher Verwirrung entstand solche Einheit, aus solchem Schwanken und Wählen solches Gefühl der Festigkeit, als sei es unmöglich dass an die Stelle einer dieser letzten Figuren jemals eine andere vom Meister habe gedacht werden können. Raphael's Grablegung ist in jeder Beziehung meisterhaft zu nennen. Sie ist das Werk nicht eines jüngeren Mannes oder

---

Versuch, ein Squelett in arrangirter Stellung, sogar mit Verkürzungen, als Vorstudie einer Figur zu zeichnen, als eine Absonderlichkeit erscheinen, die, sollte das Blatt in Holland wirklich ächt sein, in diesem Falle wenigstens als mit Raphael's künstlerischer Entwicklung im Zusammenhange stehend nicht angesehen werden kann.

älteren Mannes, eines Malers der höher oder tiefer steht, sondern einfach eines Meisters der zu sagen scheint: haltet euch an meine Arbeit und lasst meine Person ausser Frage.

Uns heute ist die von Raphael, Lionardo und Michelangelo ausgehende Neuerung als Neuerung kaum noch vorstellbar, da wir ihre völlige Entwicklung, völlige Ausbeutung und ihr völliges in sich Absterben während dreier Jahrhunderte nun vor Augen haben. Diese Folge denkt sich nicht so leicht hinweg. Raphael's Grablegung ist für uns eines seiner früheren Werke, das von nachfolgenden eigenen wie fremden Arbeiten überboten wurde. Nehmen wir aber an, all dies Nachfolgende sei noch nicht vorhanden; versetzen wir uns auf den Standpunkt des italiänischen Publikums von 1507 und vergleichen die Grablegung mit dem, was bisher geleistet worden war. Lionardo hatte nichts dergleichen in Toscana gearbeitet, Michelangelo überhaupt noch kaum gemalt (seine Sistina sollte erst im folgenden Jahre begonnen werden), Mantegna stand da als der grösste der älteren Meister, Luca Signorelli, Perugino, Francia und Andere neben ihm: keiner von diesen hatte etwa ähnliches wie dieses Werk geschaffen.

Betrachten wir Mantegna's Stich, der auf Raphael unleugbaren Einfluss gehabt hat. Eine vorzügliche, originale, in den einzelnen Figuren wie im Ganzen das Herz rührende Darstellung. Christus, ein schlaffer, schwerer Leichnam mit tief eingeschnittenen Leidenszügen im Antlitz, wird in einem Tuche liegend zum Sarkophage, der ihn aufnehmen soll, halb getragen, halb geschleppt. Der die beiden Zipfel am Kopfende fasst und sie mit aufgestemmten Fäusten emporhält, damit die Last in der Mitte nicht auf dem Boden schleife, vereinigt den Ausdruck körperlicher Zurückhaltung und verhaltenen Schmerzes in seinem Wesen; der das Fussende trägt, wo die Last weniger herabzieht, kann sich seiner Trauer noch mehr hingeben. Mit abgewandtem Antlitze steht er

Digitized by Google

da. Zwischen beiden, quer über den Leichnam herübergreifend die Mutter in verzweifelt aufschreiendem Schmerze, und hinter ihr, gleichsam um diese drei Gestalten immer noch in einer gewissen Fassung erscheinen zu lassen, mit erhobenen Armen in Jammer aufgelöst die andere Maria. Und zwischen dieser äussersten Bewegung an Herz und Seele, in trauriger todter Ruhe, schmerzvolles Ermatten in den Zügen, der Leichnam. Die Hände bei eng anliegenden Armen über den Leib gekreuzt: das Bild eines zu Tode gequälten Helden, aus dessen Körper mit der Seele aber die dem Körper Spannkraft und Schönheit gebende Macht völlig gewichen ist. All das ist durch idealen, reichbewegten Faltenwurf in eine dem Zuschauer fremdere Region entrückt worden. Fast sollte es scheinen, als habe die Kunst dem Christenthum gegenüber hier das Höchste geleistet.[1])

[1]) Der Einfluss des Stiches von Mantegna auf Raphael's Grablegung ist zuerst von Bottari bemerkt worden in seinen Anmerkungen zur Vasari-Ausgabe, II, 96: Si vuole che Raffaello prendesse parte di questo pensiero da una stampa del Mantegna, che rappresentava lo stesso fatto. Bottari's unsichere und bescheidene Ausdrucksweise lässt erkennen, dass er den Gedanken irgendwoher empfangen hatte, vielleicht findet sich der Brief, der ihn enthält, in den Pittoriche, mir ist er nicht aufgefallen. Passavant hat ihn aufgenommen, nachdem Heinecken und Young Ottley (Pass. II, 73) vorher darauf hingewiesen, hat sich jedoch ebenfalls (I, 117) mit der Reserve darüber ausgesprochen, welche das Verhältniss verdient. Er meint, Raphael habe eine Anzahl selbständiger Compositionen gemacht, ohne sich zu entscheiden, und sich schliesslich an die Mantegna's gehalten. „Zum wenigsten, sagt Passavant, ist die Einwirkung derselben auf die seinige nicht ganz in Abrede zu stellen.“ Sein französischer Übersetzer aber fasst dies (Pass. fr. I, 96) schon folgendermaassen: „Si belles que soient ces exquisses préparatoires, il parait que Raphael se decida finalement à adopter la célèbre composition d'Andrea Mantegna. Néanmoins il ne s'y tint pas strictement, mais il la compléta avec ce sentiment du beau que lui est particulier.“ Da ist es denn nicht zu verwundern, wenn Clément, dessen Leben Raphael's, wie in der Vorrede gesagt wird, nur ein Auszug Passavant's ist, sich folgendermaassen ausdrückt (p. 274): „La Mise au Tombeau du palais Borghèse est en effet la reproduction presque textuelle d'une gravure bien connue d'André Mantegna; —“ Ich führe diesen Climax nur

Wie nun aber fasst Raphael diese Scene? Der laute Jammer und die Verzweiflung sind von ihm gedämpft und in den Hintergrund des Gemäldes gedrängt worden. Maria sehen wir entfernt vom Leichnam ihres Sohnes mit geschlossenen Augen zusammensinken. Die zweite Maria, die in äusserst lebhaftem Schmerze dicht neben ihm ist, scheint einen letzten Blick nur auf ihn werfen zu wollen, um sich dann wieder zur Mutter zu wenden, die ihre Hülfe nöthiger braucht. Die beiden Träger scheinen in einem Gefühl des Erhobenseins mit ihrer Last einherzuschreiten, wie, man verzeihe das Beispiel, edle Thiere mit Stolz einen edlen Reiter tragen. Und Christus selber: Milde und Ruhe und Schönheit scheinen erst jetzt im vollstem Maasse in ihm zu wohnen, als schwebte sein Geist um seinen Leichnam und verklärte die Spuren des Leidens mit himmlischem Glanze. Das konnte nur Raphael im Geiste vor sich sehn, nur er in Linien und Farben Andern dann vor die Seele führen. Das ist das, was ihn unter seinen Zeitgenossen als mit göttlicher Kraft begabt dastehen liess. Keiner vor ihm und nach ihm hat den Abglanz himmlischen Lichtes auf irdischen Formen zu malen verstanden wie er.

Und nun bemerken wir wohl: seine Grablegung hat nichts den Blick verlockendes in der Farbe, sondern ist eher kalt in den Tönen, wie sie streng in der Zeichnung ist. Die

---

an, um zu zeigen, auf welche Weise in der Kunstgeschichte eine Anzahl fest formulirter Urtheile entstanden sind, welche weder auf eigner Beobachtung, noch auf dem Ausspruche einer Autorität beruhen, und die dennoch eine gewisse Lebenskraft besitzen, weil es Niemandem einfällt, die Werke selbst zu vergleichen. Sicherlich haben weder Lacroix noch Clément Mantegna's und Raphael's Composition nebeneinander vor sich gehabt.

Auffallend ist, wie Holbein d j. sich für seine Darstellung der Grablegung (in Basel) Raphael's Composition anzueignen versucht hat. Die Anstrengung der Träger ist zum Hauptaccente des Ganzen gemacht worden und so etwas entstanden, das den Character einer Darstellung, mit welcher der Betrachtende religiöse Gedanken verbinden könnte, fast verloren hat.

Wirkung des Gemäldes dringt von Innen heraus auf uns ein und trifft uns um so sicherer.

Allerdings könnte man fragen, ob denn Michelangelo und Lionardo ganz von mir vergessen seien. Michelangelo hat in seiner Pietà das Gleiche im gleichen Geiste dargestellt, und Lionardo in anderen Darstellungen Christi bewiesen, dass dieser Geist auch bei ihm die treibende Kraft für seine Werke sei. Hier nun muss etwas ausgesprochen werden, was zuerst paradox klingen könnte: Raphael hat den Vorzug vor diesen beiden, dass seine Persönlichkeit als Individualität weniger bedeutend war als die ihrige.

Ich erkläre diese Meinung.

Die Natur lässt, indem sie Völker schafft, neben der grossen Masse derer, welche in ihrer Persönlichkeit den Durchschnittscharakter der Nation repräsentiren, als Zugaben gleichsam ihres Werkes, nach zwei Seiten hin eine geringe Anzahl sowohl solcher hinzutreten, welche weit unter diesem Durchschnittscharakter stehn, als auch solcher, welche ihn weit überragen. Diese letzteren stehen einsam da. Es kann sich treffen, dass ihre Begabung in einer Richtung liege, die ihnen möglich macht, ihrem Volke von Anfang an verständlich zu sein und ihm sogleich eminente Dienste zu leisten; meist jedoch ist dies nicht der Fall. Die Arbeit solcher übermächtiger Geister pflegt nicht sogleich ganz erkannt zu werden. Stückweise erst bemächtigt sich ihrer das Volk, und gewinnt nach langer Mühe eine Ansicht ihrer Persönlichkeit, ihrer Thätigkeit und ihres Nutzens. Ist nun aber dieses Verständniss auch eingetreten, ist der Mann in seinen Werken kein Räthsel mehr: eine Eigenschaft werden diese Werke nie verlieren: sie werden immer etwas Besonderes an sich tragen, sie werden, wo es Kunstwerke sind, niemals ganz das nur zu geben scheinen, was sie dem Stoffe nach darstellen, sondern immer noch etwas darüber: die eigene Natur des Meisters nämlich, deren besonderer Stempel

niemals so ganz verschwinden kann, dass wir den Werken völlig frei gegenüberständen. Immer wird eine leise Mahnung aus ihnen uns anwehn und zu sagen scheinen: ich bin das Werk des Michelangelo, ich das Werk des Lionardo; durch meine Person erst geht der Weg zum vollen Verständniss meiner Werke.

Niemand wird jemals die stille Mahnung an die Person des schaffenden Meisters vergessen, der den todten Christus im Schoosse der Mutter sieht: Michelangelo's erste grosse römische Arbeit. Nicht Christus und seine Mutter allein, sondern Michelangelo unsichtbar mit ihnen ist dargestellt. Sein Geist spricht zu uns aus diesem Marmor. Und wiederum: nicht sein Geist als allgemein formende Macht strömt aus seiner Arbeit uns entgegen, sondern als der eines besonderen Menschen, der unter eigenen trüben, schweren Gedanken dies Abbild höchster Trauer langsam entstehen liess, seinem eignen Bilde zufolge mit Meisselschlägen dem Marmor entlockte. Und nicht anders muss Lionardo's Abendmahl, solange es noch sichtbar war, den Betrachtenden angeregt haben, vermag doch die fast zerstörte Wand, auf der es stand, fast heute noch eine Ahnung dieses Gefühles in uns hervorzurufen.

Raphael's Werke aber sind frei von solcher persönlichen Zuthat. Nur ein allgemeiner Glanz, der über ihnen liegt, lässt die Sicherheit in uns entstehn, er und kein Anderer könne der Urheber der Arbeiten sein, die wir als die seinigen anerkennen. Nicht ein beschwerendes Gewicht von Individualität, sondern ein erleichterndes Fehlen aller persönlichen Besonderheit ist ihr Kennzeichen. Er scheint nicht zu denen zu gehören, welche den Durchschnittscharacter ihrer Nation überragen, sondern er steht da als eine Personificirung dieses Durchschnittscharacters eben. Er hält das Maass, mit dem die grosse Menge gemessen worden ist. Er steht Jedem nah, ist Jedermanns Freund und Bruder: Keiner fühlt sich

kleiner neben ihm, sondern Jeder vielmehr ihm ähnlich und von ihm emporgehoben auf die eigne Höhe. Raphael ist ein Kind mit Kindern, ein Mann mit Männern, es giebt nur zwei Künstler, die hier auf gleicher Stufe mit ihm stehn: Shakspeare und Mozart. Julia ist kein besonderes Geschöpf eines besonderen Dichters: sie ist die Zärtlichkeit selber. Raphael's Madonnen sind keine besonderen Geschöpfe: sie sind die mütterliche Liebe in eigner Gestalt. Und Raphael's Christus der Grablegung ist kein besonderer Christus: er scheint Christus selber zu sein, nicht mehr und nicht weniger, und die Schönheit, die aus ihm uns anspricht, hat nichts an sich von der erhabnen tragischen Schönheit, die aus Michelangelo's einsamer Seele wie eine eigne Atmosphäre gleichsam um den Christus der Peterskirche sich herumwebt. —

Mit welcher Sorgfalt Raphael sein Werk ausgeführt habe, zeigt, wenn es solcher äusserlicher Kennzeichen bedürfen soll, auch die Predella, die aus einer Reihe grau in grau gemalter einzelner Figürchen besteht, Darstellungen von grosser Schönheit. Dieses Fussgestell befindet sich heute in der Vaticanischen Gallerie, während die Grablegung der Stolz des Palastes Borghese ist, in den hinein die Tafel vor zwei Jahrhunderten aus Perugia entführt wurde. Eine Copie ist in Perugia an ihre Stelle getreten, und auch die darüber angebrachte kleine Tafel mit Gottvater, welche Passavant für Raphael's Arbeit hält, wird von Andern Raphael mit solcher Sicherheit abgesprochen, dass Passavant hier geirrt haben muss [1]).

Unter den Compositionen der Predella ist die die Mitte einnehmende deshalb von besonderem Interesse, weil für sie eine mit der Feder gezeichnete, abweichende erste Skizze vorliegt, heute in Besitz der Wiener Albertinischen Samm-

[1]) Vergl. den Artikel ‚Stefano Amadei' in J. Meyer's Künstlerlexicon.

Digitized by Google

lung. Hier ist die Bewegung der Kinder um die Mutter, an deren Brust sie sich herandrängen, bei weitem lebhafter. Hinterher, weil die Figuren der Predella Basreliefs darstellen sollten, hat Raphael mit dem richtigen Gefühl für den Unterschied, dem Ganzen mehr plastische Ruhe gegeben. Man gewahrt recht an den flüchtigen Strichen, mit denen der Gedanke zuerst niedergezeichnet ward, wie feurig Raphael erfand, während die nachfolgende Veränderung erkennen lässt, wie bedächtig er ausführte. —

Ich schliesse diese Betrachtungen mit dem Hinweis auf eine Composition Raphael's, welche die Grablegung in so früher Gestalt zeigt, dass die spätere Auffassung als ein durchaus verschiedenes Werk bezeichnet werden müsste, deuteten nicht einige Figuren, allerdings nur Nebenfiguren, auf den Zusammenhang mit dem ausgeführten Gemälde hin. Christus liegt ausgestreckt, sein Haupt im Schoosse der ohnmächtig zurücksinkenden Maria, um welche sich die begleitenden Frauen bemühen, von denen eine, rechts neben Maria kniend, die untere Hälfte des Leichnams über ihren Schooss gelegt hat, auf dem sie ihn, mit dem Arme übergreifend, zu halten sucht.

Wir haben drei Zustände dieser Composition. Zuerst eine Federzeichnung des Louvre [1]), auf der jene Verwandtschaft mit dem ausgeführten Gemälde der Grablegung am deutlichsten zu Tage tritt. Das Blatt gehört, in Raphael's Zeiten zu Perugia, ins Jahr 1503 oder das folgende.

Ausgebildeter sehen wir die Composition auf einem Blatte der Oxforder Sammlung [2]). Die stehende, sich zur Maria überbeugende weibliche Figur, welche nach zwei Seiten an Gestalten des Gemäldes erinnerte, ist verschwunden. Die neben Maria kniende Gestalt, welche ebenfalls an eine Figur des Gemäldes erinnert, hat ganz andere Stellung und Aus-

---

[1]) Acht Figuren. Pass. II, 76, c. [2]) Fisher, I, 36. Rob. nro. 37, p. 156.

Digitized by Google

sehn empfangen. Nicodemus ist von der linken Seite des Hintergrundes auf die rechte gebracht und sein Platz drüben durch eine weibliche Figur ausgefüllt worden. Die Haltung des Ganzen zeigt grössere Freiheit des Meisters und das Bestreben, sich aus den Formen Perugino's loszulösen.

Für diese Composition nun begann Raphael schon Studien nach dem Leben zu zeichnen [1]). Sein Fortgang von Perugia nach Florenz kann die Ursache gewesen sein, dass neue Anschauungen eine Umarbeitung des Werkes zur Folge hatten, auf der geringe Anklänge dann nur, und zwar, seltsamer Weise, in der ganz zuletzt gewonnenen Gestaltung des Gemäldes erst wieder eintretend, den Zusammenhang mit dem früheren andeuten.

Merkwürdig aber und fast unerklärbar ist ein dritter Zustand der eben beschriebenen Oxforder Zeichnung, in Gestalt eines von Bartsch [2]) dem Marc Anton zugeschriebenen Stiches. Untersucht man diese vorzügliche Arbeit nämlich genauer, die oberflächlich betrachtet von der Zeichnung nur in Kleinigkeiten abzuweichen scheint, so gewinnt man die Überzeugung, sie müsse nach einem Gemälde, oder nach einem bis in's genaueste durchgeführten grossen Carton gefertigt sein. Der Stich zeigt im Einzelnen eine Vortrefflichkeit, die sich bis auf die Stellung der Finger, den Fall des Haares, den leisesten Bruch der Falten erstreckt. Es leuchtet soviel Naturbeobachtung aus dem Werke, dass man, je genauer man untersucht, um so mehr erstaunt. Die Schatten sind auf das feinste vertheilt und abgemessen, der Hintergrund in der sorgfältigsten Feinheit ausgeführt. Möglich wäre, dass Marc Anton, oder wer nun der Stecher war, ein heute verlorenes und auch Vasari unbekanntes Werk Raphael's als Original vor Augen stand.

[1]) Rob. 157. [2]) Nro. 37.

ACHTES CAPITEL.

VIII. 1. *Nachdem diese Arbeit beendet und Raphael nach Florenz zurückgekehrt war, wurde ihm von der florentinischen Familie Dei eine Tafel aufgetragen, welche in die Capelle ihres Altares in San Spirito kommen sollte; und er begann sie und brachte die Untermalung bis zu ziemlicher Vollendung, und zu gleicher Zeit arbeitete er an einem Gemälde, welches [später] nach Siena ging und das bei der Abreise Raphael's in den Händen des Ridolfo Ghirlandajo blieb, damit er ein blaues Gewand ausführe, welches darauf noch zu malen war.* 2. *Und dies geschah, weil Bramante von Urbino, der in den Diensten Giulio des Zweiten stand, wegen ein bischen Verwandtschaft zwischen ihm und Raphael und weil sie Landsleute waren, ihm schrieb, er habe es beim Pabste, welcher [im Vatican] eine Anzahl Zimmer hatte bauen lassen, dahin gebracht, dass er in ihnen zeigen solle, was er zu leisten im Stande sei.* 3. *Raphael nahm diesen Ruf an, gab seine florentiner Thätigkeit auf und liess die Tafel für die Dei unvollendet und in dem Zustande, wie sie später Messer Baldassare da Pescia nach Raphael's Tode in der Parochialkirche seiner Vaterstadt aufstellen liess, und begab sich nach Rom, wo er bei seiner Ankunft fand, dass ein grosser Theil der Zimmer des Palastes bereits gemalt, in andern viele Meister noch beschäftigt waren; und zwar hatte, wie [bereits] zu sehen war, Pietro della Francesca in einer ein Gemälde vollendet, Luca von Cortona eine Wandseite beinahe fertig, Don Pietro della Gatta, Abbate von San Clemente in Arezzo, einiges dort begonnen, ebenso Bramantino von Mailand viele Gestalten gemalt, welche, der Mehrzahl nach Portraits nach dem Leben, für ganz vortrefflich gehalten wurden.*

Dass Vasari nicht die Absicht hatte, Raphael's Lebensereignisse auf Jahr und Tag genau anzugeben, geht aus seiner gesammten Schilderung hervor. Weder ihm, noch seinen Lesern war daran gelegen, genau zu erfahren, ob Raphael 1507 oder 1508, oder noch früher oder noch später Flo-

renz mit Rom vertauschte. Besässen wir nichts über diesen Umzug als Vasari's Stelle hier, so würde Raphael's Uebersiedlung sich nicht sicher feststellen lassen, denn es bleibt zweifelhaft, ob die Jahreszahl auf dem Saume des Gewandes der Giardiniera, welche für die Madonna gehalten wird deren blaues Gewand zu vollenden Ridolfo Ghirlandajo überlassen blieb, MDVII oder MDVIII zu lesen sei. Allein wäre auch die letztere Zahl die richtige, so würde die Jahreszahl doch immer erst nach der uns unbekannten Vollendung des Gemäldes darauf gesetzt worden sein, abgesehn von dem Zeitpuncte, wo Raphael selbst daran zu malen aufhörte, und er könnte somit, wenn diese Madonna als entscheidendes Merkmal seines Fortgehns aus Florenz angeführt werden sollte, ebensogut Ende 1507 als Anfang 1508 gegangen sein.

Vasari erwähnt Raphael's Berufung nach Rom öfter, und zwar meistens viel ausführlicher als hier, scheint jedoch auf Angabe der Jahreszahl nirgends Gewicht zu legen: er hat nur die persönlichen Verhältnisse im Auge, in welche Raphael zu Rom eintrat. Nur einmal giebt er die Jahreszahl und hier so offenbar unrichtig, dass ein Irrthum, wahrscheinlich des Setzers, der später dann in die zweite Bearbeitung hinüberschlüpfte, angenommen werden muss.

Im Leben des Garofalo [1]) nämlich heisst es: ‚Mandando poi, l'anno 1505, per lui messer Jeronimo Sagrato gentiluomo ferrarese, il quale stava in Roma, Benvenuto (Garofalo scil.) vi tornò di bonissima voglia, e massimamente per vedere i miracoli che si predicavano di Raffaello da Urbino, e della capella di Giulio stata dipinta dal Buonarroto. Ma giunto Benvenuto in Roma, restò quasi disperato non che stupito nel vedere la grazia e la vivezza che avevano le pitture di Raffaello, e la profondità del disegno di Michelagnolo.' ‚Als

[1]) Vas. XI, 224.

darauf, im Jahre 1505, Messer Jeronimo Sagrato, ein ferraresischer Edelmann, der in Rom wohnte, nach ihm sandte, kehrte Garofalo sehr gern dahin zurück, besonders um die gerühmten Wunder Raphael's von Urbino und die der Capella Giulio's zu sehn, welche von Buonarroto gemalt worden war. Aber in Rom angekommen, stand er fast verzweifelt, ja erstaunt da, als er die Schönheit und Lebendigkeit, welche den Gemälden Raphael's eigen war, und die Gedankentiefe der Zeichnung des Michelangelo vor Augen hatte.'

Schon dass 1505 die Capella Sistina von Michelangelo fertig gewesen sein sollte, zeigt den Irrthum. Die Herausgeber des Vasari meinen, Alles sei in Ordnung, wenn man 1508 statt 1505 lesen wolle, allein die erste Hälfte der Sistinischen Capelle wurde erst 1509 eröffnet. Es müste also ein noch späteres Jahr angenommen werden, und diese Stelle kommt deshalb hier überhaupt nicht in Betracht.

Wie wenig Vasari daran gelegen war, Raphael als zu bestimmter Zeit in Rom eintreffend darzustellen, zeigt, was er im Leben des Giuliano di San Gallo erzählt[1]): ‚Nel ritorno di Giuliano in Roma si praticava se'l divino Michelagnolo Buonarroti dovesse fare la sepoltura di Giulio; per che Giuliano confortò il papa all'impresa, aggiugnendo che gli pareva che per quello edifizio si dovesse fabbricare una capella a posta, senza porre quella nel vecchio San Piero, non vi essendo luogo; perciocchè quella cappella renderebbe quell'opera più perfetta. Avendo dunque molti architetti fatti disegni, vi venne in tanta considerazione a poco a poco, che in cambio di fare una cappella si mise mano alla quan fabbrica del nuovo San Piero. Ed essendo di que' giorni capitato in Roma Bramante da Castel Durante, architetto, il quale tornava di Lombardia, egli si adoperò di maniera con mezzi ed altri modi straordinarj e con suoi ghiribizzi, avendo in

[1]) Vas. VII, 221.

suo favore Baldassare Peruzzi, Raffaello da Urbino, ed altri architetti, che mise tutta l'opera in confusione, onde si consumò molto tempo in ragionamenti; e finalmente l'opera — fu data a lui —. Perchè Giuliano sdegnato — domandò licenza ... e se ne tornò ... a Fiorenza.'

‚Bei der Rückkehr Giuliano's nach Rom verhandelte man darüber, ob der göttliche Michelangelo Buonarroti das Grabmal Giulio's machen solle; deshalb trieb Giuliano den Pabst an, es zu unternehmen, indem er hinzufügte, es scheine ihm, dass für dieses Werk eine Capelle besonders zu bauen sei, ohne es in den alten Sanct Peter zu setzen, da dort kein Platz dafür sei; aus diesem Grunde werde diese Capelle dem Werke grössere Vollendung geben. Nachdem deshalb viele Architekten Zeichnungen dafür gemacht, kam man bei den Berathungen allmählig dahin, dass, statt eine Capelle zu bauen, der grosse Bau des neuen Sanct Peter begonnen wurde. Und da in jenen Tagen der Architekt Bramante aus Castel Durante in Rom angelangt war, welcher aus der Lombardei zurückkehrte, bewirkte dieser mit seinen Mitteln, ausserordentlichen Gedanken und Erfindungen, da er Baldassare Peruzzi und Raphael von Urbino auf seiner Seite hatte, dass er die ganze Unternehmung in Verwirrung brachte, wodurch viel Zeit in Verhandlungen darauf ging und endlich der Bau ihm übertragen wurde. Weshalb Giuliano entrüstet Urlaub verlangte und nach Florenz zurückging.'

Dies müste wiederum Mitte 1505 gewesen sein. Bramante aber war damals nicht eben angekommen, sondern stand, wie Vasari in seiner Biographie erzählt [1]), vom Regierungsantritte Giulio's an in dessen Diensten; Raphael dagegen konnte damals nicht in Rom sein, sondern arbeitete in Perugia. Vasari selbst aber liefert den Beweis, wie leichtsinnig (ich möchte sagen: aus rein ornamentalem Gefühle, weil

[1]) Vas. VII, 131.

Bramante und Raphael's Namen für ihn einmal zusammen gehören) er Raphael's Namen hier angebracht, denn einige Seiten weiter, im selben Leben des Giuliano, lässt er Raphael später erst (zum zweiten Male also) in Rom anlangen.

So nämlich giebt er den Verlauf der Sache.

Giuliano di San Gallo war nach Florenz gegangen. Der Pabst kann ihn jedoch nicht entbehren. Soderini, der Gonfalonier, muss ihn bestimmen, nach Rom zurückzugehn, von da folgt er dem Pabste in den Krieg nach Bologna, 1506, weiter nach Mirandola, und kehrt, 1507, mit ihm nach Rom zurück. Abermals verlangt er jetzt seinen Abschied, den der Pabst jedoch verweigert. Folgendermaassen nun berichtet Vasari weiter [1]):

‚Aveva intanto Bramante condotto a Roma Raffaello da Urbino, messelo in opera a dipignere le camere papali; onde Giuliano vedendo che in quelle pitture molto se compiaceva il papa, e che egli disiderava che si dipignesse la volta della cappella di Sisto suo zio, gli ragionò di Michelagnolo, aggiugnendo che egli aveva già in Bologna fatta la statua di bronzo: la qual cosa piacendo al papa, fu mandato per Michelagnolo; e giunto in Roma, fu allogatagli la volta della detta cappella.'

‚Inzwischen hatte Bramante Raphael von Urbino nach Rom gebracht und ihm die Arbeit verschafft, die päbstlichen Gemächer zu malen; weshalb Giuliano, als er sah, dass der Pabst an diesen Gemälden grosses Gefallen hatte und dass er den Wunsch hegte, dass die Wölbung der Capelle seines Oheims Sixtus gemalt würde, ihm von Michelangelo sprach, indem er darauf hinwies, dass dieser in Bologna die Bronzestatue des Pabstes gemacht hatte. Da dies dem Pabste einleuchtete, so wurde nach Michelangelo gesandt, und ihm, nachdem er in Rom angelangt war, die Wölbung der genannten Capelle als Arbeit zugewiesen.'

[1]) Vas. VII, 223.

Digitized by

In Vasari's erster Ausgabe stand ‚allora' für ‚intanto'. Dieser Widerspruch wäre doch zu stark gewesen; dass ‚intanto' aber dem Vorhergehenden immer noch genug widersprach, bemerkte Vasari gar nicht. Hiernach also wäre Raphael im Laufe des Jahres 1507 nach Rom gelangt und hätte dort innerhalb dieses Jahres bereits soviel Arbeit vor sich gebracht, dass, Anfang 1508, auf das Wohlgefallen hin, welches der Pabst an diesen Malereien Raphael's hatte, Michelangelo den Auftrag erhielt, die Sistinische Capelle zu malen.

Diese Darstellung nun dürfen wir als die richtige ansehn, denn wir besitzen die Thatsache, dass zu der Zeit, wo Michelangelo nach Rom berufen wurde, um die Wölbung der Sistina zu malen, im März 1508 also, Raphael dort in der That bereits als ein Meister bekannt war, dem seine Arbeiten den ersten Rang unter den dortigen Malern verschafft hatten. Hierfür steht uns als unverdächtige Quelle Cap. XXXIII der Biographie Michelangelo's von Condivi zu Gebote, in welchem diese Dinge besprochen werden.

Hier lesen wir:

‚Poichè ebbe finita quest'opera, se ne venne a Roma; dove volendo papa Giulio servirsi di lui, e stando pur in proposito di non far la sepoltura, gli fu messo in capo da Bramante e da altri emuli di Michelagnolo, che lo facesse dipingere la volta della cappella di papa Sisto Quarto, ch'è in palazzo, dando speranza che in ciò farebbe miracoli. E tale ufficio facevano con malizia, per ritrarre il papa da cose di scultura; e perciocchè tenevano per cosa certa che o non accettando egli tale impresa, commoverebbe contra di sè il papa, o accettandola, riuscirebbe assai minore di Raffaello da Urbino, al qual per odio di Michelagnolo prestavano ogni favore; stimando che la principale arte di lui fosse, come veramente era, la statuaria. Michelagnolo, che per ancora colorito non aveva, e conosceva il dipigner una volta esser

cosa difficile, tentò con ogni sforzo di scaricarsi, proponendo Raffaello, e scusandosi che non era sua arte, e che non riuscirebbe; e tanto procedette ricusando, che quasi il papa si corucciò. Ma vedendo pur l'ostinazione di lui, si mise a fare quell'opera, che oggi in palazzo del papa si vede con ammirazione e stupore del mondo.'

‚Nachdem Michelangelo dieses Werk (die Bildsäule Giulio's in Bologna) vollendet hatte, kam er nach Rom, wo Pabst Giulio seine Dienste beanspruchte, und, da er noch immer dabei beharrte, sein Grabmal nicht machen zu lassen, wurde ihm von Bramante und andern Neidern Michelangelo's in den Kopf gesetzt, die Wölbung der Capelle Sixtus des Vierten ausmalen zu lassen, welche im Vaticanischen Palaste ist: man machte ihm Hoffnung, Michelangelo würde hier ein Wunderwerk zu Stande bringen. Und dies thaten sie aus Bosheit, um den Pabst von Unternehmungen der Bildhauerei abwendig zu machen; sie waren nämlich der sicheren Meinung, dass er entweder, indem er den Auftrag ablehnte, den Pabst gegen sich aufbrächte, oder dass er, wenn er ihn annähme, weit hinter Raphael von Urbino's Erfolgen zurückstehen würde, dem sie aus Hass gegen Michelangelo allen Vorschub leisteten: denn ihre Ansicht war, und darin hatten sie Recht, dass Michelangelo's hauptsächliche Stärke die Bildhauerei sei.'

‚Michelangelo, der bis dahin noch nicht in Farben gearbeitet hatte und der wuste, dass die Ausmalung einer Wölbung schwierig sei, suchte sich mit Aufwendung aller Mittel aus der Schlinge zu ziehn, indem er Raphael vorschlug, und sich dahin entschuldigte, dass das Malen nicht seine Kunst sei, und dass er nichts leisten würde. Und in diesen Ausflüchten ging er soweit, dass der Pabst beinahe in Zorn gerieth. Da er jedoch seine Hartnäckigkeit sah, so übernahm er die Arbeit, welche heute im Palaste des Pabstes die Bewundrung und das Staunen der Welt herausfordert.'

Diese Angaben sind entscheidend. Condivi schrieb, wie

Digitized by Google

heute Niemand mehr bezweifelt, unter dem directen Einflusse Michelangelo's, welcher durch ihn die falschen Angaben der ersten Ausgabe Vasari's berichtigen wollte. Vasari hat in der Folge dann Condivi's Arbeit in seine eigne zweite Bearbeitung hineingenommen [1]), und so auch das vorliegende Capitel fast mit Condivi's eignen Worten. Doch kann uns das hier gleichgültig sein, da es nur einen Beweis mehr dafür liefert, dass Vasari keine besonderen Nachrichten hatte. Condivi fixirt hier also den Zeitpunct der ersten Arbeiten Raphael's in Rom: sie müssen bereits 1507 begonnen worden sein, da Michelangelo, wie wir oben gesehn haben, im März 1508 nach Rom berufen wurde, um den Auftrag für die Sistinische Capelle zu empfangen.

Sehen wir nun, was dem Jahre 1507 als Übergang Raphael's von Florenz nach Rom etwa entgegenstände.

Die Ansichten der modernen Bearbeiter des Leben Raphael's kommen hier nicht in Frage, da Niemand unter ihnen auf eine Zusammenstellung der verschiedenen Angaben Vasari's oder gar auf dasjenige eingegangen ist, was Condivi bringt. Platner [2]) nimmt, ohne Gründe zu geben, 1509 an. Rumohr ist für das Spätjahr 1508. Weil nämlich der vom 21. April 1508 im Originale noch vorhandene Brief Raphael's an seinen Oheim Ciarla (von dem sogleich die Rede sein wird) aus Florenz datirt ist, glaubt sich Rumohr [3]) zu der Bemerkung berechtigt, Raphael habe in der Mitte des Jahres 1508 noch in Florenz verweilt und es verliere sich für die nachfolgenden Monate seine Spur dort: er müsse noch im Jahre 1508 in seinen neuen Wirkungskreis eingetreten sein. Passavant [4]) sagt, wir wüsten, dass Raphael um die Mitte des Jahres 1508 Florenz verlassen habe, um in Giulio

[1]) L. M. II, 2. Die gegebene Darstellung des Verhältnisses beider Autoren zueinander habe ich stillschweigend überall angenommen gefunden. [2]) Beschreibung der Stadt Rom I, 266, Anm. [3]) Ital. F. III, 79. [4]) fr. I, 106.

des Zweiten Dienste zu treten. Woher wir es wissen, sagt er nirgends.

Der Brief Raphael's an seinen Oheim Ciarla ist vom 21. April 1508 aus Florenz datirt [1]), und lautet:

y h s

Carissimo quanto patre Io ho recuta una uostra letera ꝑ la quale ho inteso la morte del nostro Illmo. S. duca alaquale dio abi misiricordia alanima e certo nō podde senza lacrime legere lauostra letera ma transiat a quello nō e riparo bisognia auere pazientia e acordarsi con lauolonta dedio | io scrissi laltro di alzio prete che me mandasse unatauoleta che era lacoperta de la nostra donna de la profetessa nō mela mandata ueprego uoi li faciate asapere quando ce ꝑsona che uenga che io possa satisfare amadona che sapete adesso uno auera bisognio diloro: ancora uiprego carissimo zeo. che uoi uoliate dire al prete e alasanta che uenendo la Tadeo Tadei fiorentino elquale navemo ragionate piu uolte insiemo lifacine honore senza asparagnio nisuno e uoi ancora lifarite careze ꝑ mio amore che certo liso ubligatissimo quanto che aomo che uiua. Per latauola nō hofatto pregio enō lo faro seio poro ꝑ che elsera meglio ꝑ me che lauada astima e impero nō ne ho scritto quello che io non poseua e ancora nō ueneposso dare auiso pur secondo me aditto elpatrone de ditta tauola dice che me dara dafare ꝑ circha atrecenti ducati doro ꝑ qui e infrancia fato le feste forsi uescriviro quello che la tauola monta che Io hofinito elcartone e fato pascua serimo acio | aueria caro sefosse posibile dauere una letera direcomandatione al gonfalonero difioreza dal. S. Prefetto. e pochi di fa Jo scrisse alzeo e a giouano daroma mela fesen auere:

[1]) Das Original befand sich früher im Museum Borgia zu Velletri, soll heute in der Bibliothek der Propaganda in Rom sein (Pass. I, 529) und ist mir aus dem Facsimile bekannt, welches Longhena seiner Übersetzung des Lebens Raphael's von Quatremere de Quincy (p. 526) beigegeben hat.

me faria grande utilo p linteresse de una certa stanza dalauorare la quale tocha a sua. s. de alocare ueprego se posibile uoi melamandiate che credo quando sedimandara al. s. prefetto p me che lui lafara fare e aquello mericomandate infinite uolte como suo anticho servitore e familiare nõ altro aricomandatime al maestro ...... e aredolfo e atuti gli alt .. .... XI de aprile . M.D.VIII.

Eluostro raphaello dipintore
I fioreza.

Almio Carmo zio Simone de Batisto di Ciarla da Vrbino
In Vrbino.

Deutsch:

Theuerster, wie ein Vater, ich habe einen Brief von euch empfangen, durch welchen ich den Tod unseres durchlauchtigsten Herrn Herzogs vernommen habe, dessen Seele Gott barmherzig sein möge, und gewiss, ich konnte euren Brief nicht ohne Thränen lesen, aber ‚transeat' es lässt sich nicht ändern, man muss sich darein ergeben und sich dem Willen Gottes unterwerfen. Ich schrieb neulich dem Oheim Priester (Raphael nennt ihn ‚Oheim Priester', weil Don Bartolommeo Santi Geistlicher war), er solle mir eine kleine Tafel senden, welche den Deckel[1]) der Heiligen Jungfrau der Frau Präfectin bildete, er hat sie mir nicht geschickt, ich bitte euch, lasst es ihn wissen, wenn (etwa) jemand kommt, damit ich die gnädige Frau zufriedenstellen kann, denn ihr wisst, dass man ihrer (d. h. der herzoglichen Familie) jetzt bedarf. Ausserdem bitte ich euch, theuerster Oheim, dass ihr dem

[1]) Man pflegte Gemälde, auf die besonderer Werth gelegt wurde, mit einem thürartigen Deckel zu versehen, der seinerseits zuweilen selbst wieder ein Gemälde trug. Grössere Stücke verhüllte man mit Vorhängen. So wurden die Madonna di Loreto und das Portrait Pabst Giulio's in Sta Maria del Popolo nur an Festtagen gezeigt. Diese Vorhänge hat Raphael als malerisches Motiv bei der sistinischen Madonna benutzt.

Priester und der Santa (Don Bartolommeo's Schwester, Raphael's Tante) sagen möchtet, dass, wenn der Florentiner Taddeo Taddei nach Urbino kommt, von dem wir mehr als einmal zusammen gesprochen haben, sie ihm etwas zu Ehren thun ohne zu knausern, und ihr ebenfalls ihm um meinetwillen freundlich seid, denn ich bin ihm sicherlich im höchsten Grade verpflichtet wie irgend einem Menschen der lebt. Was die Tafel anlangt, so habe ich keinen Preis gemacht und werde keinen machen, wenn ich es werde durchsetzen können (se io potrò, wenn es möglich sein wird, dabei zu bleiben)[1]), denn es wird besser für mich sein, dass sie abgeschätzt werde, und deshalb habe ich in Betreff ihrer nicht geschrieben, was ich nicht schreiben konnte, und somit kann ich auch jetzt noch keine (bestimmte) Nachricht darüber geben; auch, wie mir der Besteller (Besitzer?) der genannten Tafel gesagt hat, wird er mir, sagt er, zu arbeiten geben bis auf dreihundert Ducaten in Gold für hier und nach Frankreich; nach den Festtagen schreibe ich auch vielleicht, wie hoch die Tafel kommt, da ich den Carton beendet habe, und nach Ostern werden wir daran gehn. Es wäre mir lieb, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief für den Gonfalonier von Florenz vom Herrn Präfecten zu haben, und vor wenigen Tagen schrieb ich dem Oheim und an Giovanni aus Rom, sie sollten ihn mir verschaffen: er würde mir grosse Dienste leisten wegen eines Gemaches zum Arbeiten (das gemalt werden soll?), welche Seine Herrlichkeit zu ver-

---

[1]) Pass. I, 127 ff. weicht hier und an einigen andern Stellen in der Übersetzung ab. Der Gemäldeexporteur, meint er, sei wahrscheinlich Giovan Batista della Palla, welcher für Franz I soviel Kunstwerke in Florenz kaufte. Passavant übersieht dabei, dass dieser della Palla zwanzig Jahre später in Florenz auftrat, als bei der Belagerung der Stadt die Bürger viele ihrer künstlerischen Kostbarkeiten zu Gelde machen mussten. Der Handel mit Gemälden nach Frankreich war ein ziemlich gewöhnliches Geschäft in Florenz. Perugino und seine Schüler arbeiteten fabrikmässig für den Verkauf, und Raphael war in diesen Anschauungen gross geworden.

Digitized by Google

geben hat; ich bitte euch, wenn es möglich ist, sendet mir ihn, denn ich glaube, wenn er dem Herrn Präfecten für mich abgefordert wird, dafs er ihn wird ausfertigen lassen, und empfehlt mich ihm tausend mal als seinen alten Diener und Schutzbefohlenen. Weiter nichts. Empfehlt mich dem Meister ...... und Ridolfo und allen Andern. Den 21. April 1508.

Euer Raphael, Maler
in Florenz.

An meinen theuersten Oheim Simone de Batista di Ciarla aus Urbino in Urbino.

Dieser Brief lässt Raphael fest ansässig in Florenz erscheinen. Er arbeitet dort, sowohl für die Urbinatischen Herrschaften als für florentiner Gemäldeexporteure, will nach Ostern Arbeiten vollenden und neu beginnen, verlangt Empfehlungen, um ein Gemach, sei es zum Atelier oder die Malerei darin, welche zu vergeben war, zu erlangen, und erwähnt in dem Briefe den Tod des Herzogs, wonach sich das Datum des 21. April 1508 mit Sicherheit bestimmen lässt.

Wie nun verträgt sich das mit seinem Fortgange nach Rom bereits im Jahre 1507 und mit seiner Concurrenz Michelangelo gegenüber, welche gerade in die Zeit dieses Briefes fallen müsste, denn Anfang Mai 1508 übernimmt Michelangelo die Malereien für die Sistina, wie der vorhandene Contract nachweist? [1])

Eine auf Rom hindeutende Stelle enthält unser Brief jedoch schon. Passavant übersetzt dieselbe in der deutschen Ausgabe seines Buches so [2]): Es wäre mir sehr lieb, wenn es möglich wäre, einen Empfehlungsbrief von dem Präfecten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, wie ich es vor wenig Tagen dem Oheim und dem Giacomo geschrieben habe, dass sie mir ihn von Rom kommen lassen. In der

[1]) L. M. VII, 1. [2]) I, 128.

Digitized by Google

französischen Ausgabe dagegen heisst es[1]: j'ai prié, il-y-a peu de jours, l'oncle e Giacomo (Passavant setzt diesen Namen irrthümlich in beiden Ausgaben statt des deutlich im Briefe enthaltenen Giovanni), de Rome, de me la procurer. Was das von zwei Komma eingefasste de Rome hier bedeuten solle, ist nicht ganz klar; jedenfalls nicht das, was im deutschen Texte steht. Passavant also geht von einer Übersetzung zur andern über. Meiner Auffassung nach gehört da roma entweder zu Giovanni, so dass dieser, wie viele andere Leute damals, den Namen seiner Vaterstadt als Anhängsel des eignen trug (Raphael da Urbino, Giovanni da Udine, Antonello da Messina), oder es gehört zu scrisse, und Raphael wollte sagen, er selbst habe kürzlich von Rom aus sich brieflich an seinen Onkel und an Giovanni nach Urbino gewandt, um durch sie den Empfehlungsbrief des Präfecten zu erlangen.

Nähmen wir demzufolge aber an, Raphael sei, als er den Brief schrieb, kurz vorher in Rom gewesen und habe von da nach Urbino geschrieben: wie stimmte dies mit dem weiteren Inhalte des Schreibens? In Rom seit längerer Zeit bereits ansässig, dort als ein Meister ersten Ranges anerkannt und vom Pabste mit langaussehenden Aufträgen versehn, was Raphael Condivi zufolge im Frühjahr 1508 Alles gewesen wäre, zeigte unser Brief Raphael trotzdem mitten in florentiner Arbeiten drinsteckend, ja enthielte nichts was auf ein Fortgehen von Florenz in der Weise deutete, wie auch Vasari es darstellt.

Einige neuerdings entdeckte oder wenigstens zuerst gedruckte Daten helfen uns über diesen scheinbaren Widerspruch hinweg.

Es war oben[2]) von Cavallucci's verfehltem Versuch die Rede gewesen, eine Copie der Madonna del Cardellino

[1]) I, 104. [2]) S. 111.

für Raphael's eigene Arbeit zu erklären. Das Wichtigste, was Cavallucci's Schrift enthält, sind die bei dieser Gelegenheit zum erstenmale publicirten Auszüge aus den Rechnungsbüchern des Klosters Vallombrosa. Raphael hatte für dasselbe ein Gemälde übernommen und empfing während der Jahre 1506 bis 1508 eine Reihe Zahlungen. Ende August 1508 wurde das Werk von Florenz in das Kloster gebracht, weitere Zahlungen im October, im November sowie im Februar 1509 folgen aber, und im August 1509 noch wird ein Quantum Wein eignen Wachsthums auf eignem Fuhrwerk steuerfrei von Vallombrosa an Raphael abgeliefert.

Die Zahlungen aber, welche er während des Jahres 1508 in Florenz selbst annahm, fanden im Februar, Juni, August, October, November statt. In diesen Monaten müsste Raphael in Florenz gewesen sein. Dass er im September dagegen in Rom war, kein Geld also in Florenz empfangen konnte, wissen wir aus dem Datum seines Briefes an Francesco Francia, von dem später die Rede sein wird. Dass er im März 1508 gleichfalls in Rom war, vielleicht auch Anfang April, da in beiden Monaten wiederum von Vallombrosa nichts in Florenz eingezahlt wird, dafür könnte der Brief vom 21. April nun eintreten.

Für den März 1508 jedoch, als in Rom zugebracht, und zugleich für das Jahr 1507 tritt ein Actenstück ein, das im Besitz des zu Rom verstorbenen Majors Kuehlen befindlich war und mir in einer Photographie vorliegt. Es lautet:

adi. V. de marzo ī roma.

Chomettesi p̄ me raphaello durbino dipintore q' ī roma ad msſ agniolo chanigiani da fiorenza de risquotemi tute danarj mia da chiunche p̄sona li auesſi e lui conoscie auerli auere e voglione sia roghato msſ franciesco notaro deladitore ad fidem.

Idē raphaello dipintore ī roma M.D.VIII.

Digitized by Google

danari ami adare msſ bernardo debiny
p lapensione deloficio mio de luglio M.D.VII. duc. XCIIII.
p lapensione dedicembrio duc. XCIIII.

dinari ami adare msſ. lucha e sono fiorini doro ıoro p septāta luy ebe al bancho deghaddi el d. XIIII e fructi.

dinari ami adare elveschovato e sone duc. L. dun anno.
agniolo di msſ. domenicho.

Deutsch:

Rom, den fünften März.

Es wird durch mich, den Maler Raphael aus Urbino hier in Rom, Messer Angelo Canigiani aus Florenz, Sohn des Messer Domenico, der Auftrag ertheilt, alles Geld, von wem es immer sei und von wem ihm bekannt ist dass man mir dessen zu zahlen habe, für mich einzutreiben, und wird der Notar des Auditors, Messer Francesco, hiermit ersucht, diese Vollmacht zu vollziehen.

Zur Bestätigung derselbe Raphael, Maler in Rom, MDVIII.

Geld hat mir zu zahlen Messer Bernardo Bini:
als Gehalt meines Amtes vom Juli MDVII 94 Ducaten;
als Gehalt für December 94 Ducaten.

Geld hat mir zu zahlen Messer Luca, und zwar 70 Goldgulden in Gold, die er auf der Bank der Ghaddi hatte am 14ten, sammt Zinsen.

Geld hat mir zu zahlen der Bischof, und sind es 50 Ducaten für ein Jahr.

Agniolo di Messer Domenico.

Dieses Blatt, das die Photographie vielleicht noch deutlicher erkennen lässt als das Original selber, ist eine äusserst sorgfältig angefertigte Fälschung. Die Buchstaben, obgleich sie scheinbar der Schrift Raphael's gleichen, sind durch eine ganz verschiedene Handbewegung entstanden. Auch stehe

ich nicht allein mit diesem Urtheil. Herr Major Kuehlen selbst hat sich niemals darüber aussprechen wollen, woher dieses und andere Blätter, gleichfalls Handschriften Raphael's, ihm zugegangen waren, und die Befürchtung liegt nahe, er sei das Opfer einer Betrügerei gewesen.

Damit jedoch ist die Frage nicht erledigt, wie das Blatt entstanden sei. Die Ansicht, Raphael sei 1508 nach Rom gekommen, war eine überall angenommene; das Jahr 1507 fand, seitdem Fiorillo vor langen Jahren es zuletzt genannt, keine Vertreter mehr. Ausserdem hatte man sich auch vorher über dieses Jahr niemals erhitzt. Kuehlen selbst nahm 1508 an [1]), ohne übrigens auf dies Datum Werth zu legen. Eine Urkunde zu fabriciren, der zufolge sich Raphael 1507 in Rom befunden hätte, wäre schon deshalb unverständig gewesen, weil das von der bisherigen Annahme abweichende Jahr das Blatt gerade verdächtig machen musste. Ausser dieser Zahl aber enthält die Urkunde nichts, das irgend von Interesse sein konnte. Wozu ein solcher Aufwand von Studium der Handschrift und Kenntniss des römischen Geschäftsstiles des 16. Jahrh., um eine kahle, nichts Neues bringende Notizenreihe zusammenzustellen? Nicht eine einzige Frage, ein Werk Raphael's oder Raphael's Person als Künstler betreffend, welche durch das Blatt Aufklärung empfinge. Ich halte den Text deshalb für ächt und das Kuehlen'sche Blatt für die moderne facsimilirte Abschrift des noch verborgen gebliebenen Originales, das man vielleicht dann erst zu produciren beabsichtigte, wenn die vorausgegangene Copie glücklich untergebracht war.

Indessen, wie dem nun sei: für Beantwortung der Frage, ob Raphael 1507 bereits nach Rom gegangen sei und dort gearbeitet habe, bedürfen wir der an Canigiani ausgestellten

---

[1]) Vergl. seinen Artikel über Raphael in der Allg. Preuss. Ztng. nro. 331, Jahrg. 1845.

Vollmacht nicht. Condivi's Zeugniss genügt. Es ist anzunehmen, Raphael habe, wie dies damals das Gewöhnliche war und wie sich bei den meisten Künstlern nachweisen lässt, im Jahre 1507 Florenz nur auf Zeit verlassen, seine Thätigkeit zwischen dort und Rom getheilt, an beiden Orten gearbeitet und arbeiten lassen, wie es war als er von Perugia fortging, und sei allmählig erst in Rom festgewachsen.

Diese Lage der Dinge erklärt auch am besten den eigenthümlichen Doppelcharakter einiger Madonnen, deren Entstehung in diese Jahre zu setzen ist. Sie sind ungleich in der Behandlung, sowohl was die Farbe als was die Zeichnung anlangt, haben unter einander scheinbar wenig gemeinsames und werden schwankend in Raphael's letzte florentiner oder früheste römische Zeit gesetzt. Meiner Ansicht nach sind es theils Arbeiten seines florentiner Ateliers, welches fortbestand, theils seines römischen, in welchem Vieles helfenden Malern anheimfiel; es braucht nur an die ‚garzoni' erinnert zu werden, von denen er in seinem Briefe an Francia redet[1]). Die Eigenthümlichkeit dieser Gehülfen wird als der Grund der verschieden gearteten Ausführung der Gemälde anzunehmen sein.

Ohne Zweifel sind deren mehr producirt worden, als wir heute besitzen oder nachweisen können. Das Gemälde für Vallombrosa war vielleicht eine solche Madonna, auch die ‚Aufträge bis zu 300 Goldgulden', von denen Raphael seinem Onkel schreibt, bestanden zum Theil wohl in von Gehülfen vollendeten Arbeiten. Möglicherweise handelte es sich um Ähnliches bei dem Gemälde für die Präfectin, welches nach Ostern 1508 in Angriff genommen werden sollte. Vielleicht sogar ist eine oder die andere dieser Arbeiten identisch mit einer derjenigen Madonnen dieser Epoche Raphael's, welche ich nun genauer besprechen werde.

---

[1]) S. Cap. IX am Ende.

1. La Giardiniera, gewöhnlicher: la belle Jardinière, heute im Louvre [1]). Passavant zufolge wird Vasari's Angabe, Ridolfo Ghirlandajo habe das Gewand der Madonna zu vollenden gehabt, dadurch bestätigt, dass eine gleichfalls im Louvre befindliche Madonna des Ridolfo Ghirlandajo ein ähnlich behandeltes blaues Gewand zeige. Ich selbst habe den Vergleich nicht gemacht, allein schon die Ausführung des unter dem Gewande vorblickenden Fusses, sowie einiges andere daran lassen erkennen, dass Raphael die Tafel nur zum Theil selbst gemalt habe. Der Originalcarton, in Besitz des Grafen Leicester in Holkham, ist, wie Ruland versichert, zu dunkel, um sich photographiren zu lassen.

Die Giardiniera wäre als das vornehmste von den Gemälden zu betrachten, welches nach Raphael's Fortgang von Florenz in seinem dortigen Atelier ohne ihn zur Vollendung kam. Ihre Anfänge liegen in jener anderen ‚Gärtnerin', welche unter dem Namen ‚die Jungfrau im Grünen' im Belvedere zu Wien befindlich ist. Die für diese vorhandene Studienskizze [2]) stimmt mit der ersten Redaction der Giardiniera so durchaus, dass die Figur der Jungfrau selbst für die gleiche Gestalt genommen werden kann. Diese ersten Anfänge der Composition sind in einer in Besitz des Herzogs von Aumale befindlichen Federzeichnung aufbewahrt, welche den darübergezogenen Quadraten zufolge bereits dafür bestimmt war, auf den Carton übertragen zu werden, vielleicht sogar übertragen und als eigenes Gemälde ausgeführt wurde, das nicht mehr vorhanden ist. Der kleine mit einem Kranze geschmückte Johannes bringt hier dem Kinde einen kleinen Hund entgegen, während das Kind halb neugierig, halb furchtsam um das Knie der Mutter herumlugt. Diese Auffassung entspricht den Arbeiten des Jahres 1506

---

[1]) Pass. fr. II, nro. 53. Bester Stich von Desnoyers. Vortreffliche Photographien. [2]) Fisher I, 20. Rob. 148.

Digitized by Google

etwa. Für die letzte Umarbeitung haben wir eine wirklich prachtvolle Federzeichnung, Naturstudie zum Christuskinde, das hier ganz wie auf dem Gemälde erscheint [1]). Diese Zeichnung deutet mindestens auf das Jahr 1508 und auf Rom, und muss von dort aus nach Florenz gesandt oder mitgenommen worden sein. Dem entspräche MDVIII als bessere Lesung der Jahreszahl auf dem Pariser Gemälde.

Die Giardiniera ist eine der anmuthigsten Madonnen Raphael's, obgleich die Malerei etwas von dem Harten, fast Kahlen hat, das die gleichzeitige Grablegung aufweist. Insofern auch gehört die Composition der florentinischen früheren Richtung Raphael's an, als die Figuren etwas Stillhaltendes, für den Anblick Arrangirtes, fast könnte man sagen, Steifes haben. Der Kopf der Jungfrau ist dagegen so lebendig, die Gewandung so leicht, das Ganze so sicher und harmonisch zusammengestellt, dass das Werk für die Vereinigung der römischen und florentinischen Manier das reinste Beispiel bietet [2]).

2. Die Madonna Aldobrandini [3]). Eine kleine Tafel in Besitz der Nationalgallerie zu London [4]). Der Johannesknabe rechts stimmt im Profile des Kopfes durchaus mit dem der Giardiniera. Das Christkind reicht ihm vom Schoosse der Mutter herab eine Nelke. Die Composition hat etwas Zusammengestelltes. Passavant bemerkt einen Unterschied der Malerei in den Fleischtönen und dem Übrigen. Er will dessen matteren Ton auf den Einfluss der Frescomalerei schieben und angebrachte goldne Lichter mit römischer Gewohnheit in Verbindung bringen, und ich glaube, dass er Recht hat. Die Verschiedenheit der Giardiniera und dieser Madonna, welche beide, jene in Florenz, diese in Rom, zu gleicher Zeit entstanden sein können, ist eine auffallende.

---

[1]) Fisher II, 61. Rob. 172. [2]) Eine im Besitz des Lord Ashburton befindliche Replik, deren Photographie mir zufällig vorliegt, ist, schon den Umrissen nach, eine nicht vorzügliche Copie. [3]) Pass. fr. II, nro. 82. [4]) Gut photographirt von der Berliner photographischen Gesellschaft.

3. In dieselbe Zeit und wiederum nach Rom setze ich die Vierge au Diadème [1]. Die Composition gehört zu den reizendsten. Der Schlaf des Kindes, von dem die Jungfrau einen Schleier abhebt, ihre kauernde Stellung daneben, der anbetende Johannes, um den ihr linker Arm gelegt ist, bilden eine entzückende Gruppe. Der Johannes ist, was den Kopf anlangt, offenbar dasselbe Modell, das bei den beiden vorhergehenden benutzt wurde, nur ist der Körper hier kräftiger, als läge ein Jahr dazwischen. Sein etwas aufgerissner Mund ist von verschiedener Seite auf Rechnung eingreifender Schülerarbeit gesetzt worden. Die Hand der Madonna, welche Johannes leicht umfangend auf seinem Rücken ruht, entspricht in den Umrissen genau der der Madonna Aldobrandini.

4. Es soll diejenige Madonna nun genannt werden, welche Raphael losgelöst vom florentiner Wesen, aber in den römischen Anfängen noch befangen erscheinen lässt: die Madonna Colonna, so genannt, weil die Tafel aus dem Besitz der florentinischen Familie Salviati in den der römischen Colonna überging, von denen Bunsen sie für Preussen ankaufte. Sie bildet eine der Zierden des Berliner Museums und ist von Mandel gestochen worden. [2])

Dieses Gemälde hat das Auffallende, dass es unfertig erscheint, in der Photographie jedoch den Anblick vollkommener Durcharbeitung gewährt. Seine Unfertigkeit ist nur eine scheinbare. In den Linien und in der Modellirung auf das genaueste berechnet, ist es zugleich aber mit raschem Pinsel und in dünnem Farbenauftrag gemalt, als habe Ra-

---

[1]) Pass. fr. II, nro. 83. Gut gestochen von F. Weber und oft photographirt. Unter Desnoyer's Stich steht ‚Madonna au linge', in Lepicié's Catalog (p. 83) heisst es ‚Silence de la Ste Vierge'. Hier auch die von Passavant aufgenommene Angabe, die Ruinen im Hintergrunde seien die der Villa Sachetti neben der Peterskirche in Rom. Römischen Character wenigstens tragen sie. [2]) Pass. fr. II, nro. 52.

Digitized by Google

phael sich die Aufgabe gestellt, mit Ölfarben etwas gleich auf den ersten Angriff vollendet auszuführen, wie dies bei der Frescomalerei geschehen muss. Das Gemälde macht den Eindruck eines Versuches in dieser Richtung, bei dem wir nicht wissen können, was der Meister im Sinne hatte. Die ganz besonderen Umstände, unter deren Einfluss Raphael diesen Weg einschlug, können durch blosse Critik nicht enthüllt werden: irgend ein Zufall nur könnte sie klar machen.

Wenige von Raphael's Werken haben so verschiedene Beurtheilung gefunden. Hirt, der, man mag über ihn denken wie man will, immer als ein in Italien gereifter bedeutender Kenner dasteht, setzt die Arbeit unbegreiflicherweise in Raphael's allerfrüheste Zeiten, eine Ansicht, die Waagen so abgeschmackt findet, dass er sich auf sie besonders berief, als es ihm seiner Zeit darum zu thun war, Hirt als einen Mann ohne Urtheil hinzustellen. Viardot [1]) erkennt die Madonna zwar als Werk Raphael's an, fragt aber, ob dies Raphael's Art, zu malen sei; der Hintergrund könne nicht von seiner Hand herrühren. Sulpiz Boisserée dagegen [2]), als er das Gemälde 1832 zum erstenmale sieht, bricht in Bewunderung aus. Diese Malerei sei keineswegs, wie Einige behaupteten, verwaschen, es sei eine ‚Skizze' von der höchsten Lebendigkeit, weit schöner in der Malerei als die Giardiniera, ‚an die sie sich anschliesse', und mehr Entwicklung in ihr sichtbar als in dieser. Boisserée's Bemerkung über den ‚Anschluss' an die Giardiniera, die zuerst etwas gewagt scheinen könnte, wird plausibler, sobald wir die beiden Köpfe genau vergleichen, was bei Photographien ja auf die exacteste Art möglich ist. Es zeigt sich da eine solche Verwandtschaft in den Zügen, dass man auf das nämliche Modell schliessen möchte.

Die heutigen Critiker lassen die Madonna Colonna theils

---

[1]) Musées d'Allemagne, 382. [2]) Sulp. Boiss. I, 592.

vor, theils nach der Giardiniera in Florenz zur Entstehung kommen. Passavant führt sie dicht vor ihr an, Ruland gleich hinter ihr. Rumohr will sie zwischen 1506 und 7 setzen, zugleich aber soll sie, ihm zufolge, diejenige Madonna sein, welche Raphael bei seiner Berufung nach Rom dem Ghirlandajo zur Vollendung des blauen Mantels zurückgelassen habe. Ich wüsste nichts anzuführen, was diesen letzteren Umstand wahrscheinlich machte.

Mir scheint die Madonna Colonna später und unter andern Verhältnissen entstanden zu sein als die Giardiniera. Sie verräth eine so auffallende Sicherheit in der Behandlung, als habe der Meister zu einer Zeit, wo er bereits weit vorgeschritten war, die Formen einer Periode, die hinter ihm lag, nachträglich noch einmal benutzt, dies Werk zu schaffen. Bei der grössten Lebendigkeit, an die keine der eben aufgezählten Madonnen heranreicht, scheint die Composition dennoch ohne Naturstudien entstanden und durchgeführt zu sein. Passavant tadelt das Gezierte im Ausdrucke des Gesichts; man vergleiche es mit der Giardiniera, es scheint die aus der Erinnerung gemalte Wiederholung ihres Kopfes, wobei mit einigen scharfen Accenten das Lebendige hineingebracht werden sollte, was dort bei sorgfältiger langsamer Ausführung solcher Mittel nicht bedurfte. Vergleicht man beide Werke aber auf ihren Totaleindruck, so erscheint die Giardiniera als zu der alten, in erhabener Stille thronenden Generation gehörig, aus deren Antlitz und ganzem Habitus alles Naturstudium dennoch den letzten Rest jenes ursprünglich Byzantinischen Marientypus nicht auszutilgen vermochte. Wilhelm Grimm, in der Abhandlung über die Christusbilder [1], führt gerade die Giardiniera an, um darzulegen, wie lange dieser Byzantinische Typus, den er in ihr noch erkennt, nachgewirkt habe. In der Madonna Colonna jedoch ist er völlig verschwunden.

[1]) p. 53.

Es handelte sich nur darum, einen letzten Schritt zu thun. Die Madonna Colonna bezeichnet den Übergang in Raphael's gesammter Anschauung, von dem im nächsten Capitel die Rede sein wird [1]).

5. Durchaus im gleichen Geiste aufgefasst und in ähnlicher Behandlung wie die Madonna Colonna, erscheint, wie mir versichert wird, die Madonna des Lord Cowper, ehemals Niccolini, aus Florenz. Der Grösse sowohl als der Ausführung in Farben nach soll sie ihr entsprechen. Ich kenne sie nicht aus eigner Anschauung. Was bei der Ausstellung in Manchester (1857) besonders auffiel, war das Strahlende, Freudige des Kindes, das nichts Geheimnissvolles, Übermenschliches habe, sondern ein ächtes Menschenkind sei [2]). Der Kleidersaum der Jungfrau trägt MDVIII. R. V., wodurch die Entstehungszeit der Madonna Colonna zugleich fixirt sein könnte, wo dann freilich aber, der Giardiniera gegenüber, immer noch die Frage aufzuwerfen wäre, in welchem Monate des Jahres die Gemälde vollendet wurden.

An diese Madonnen, als Hauptgemälde, schliessen sich eine Reihe anderer, welche entweder im Originale nicht mehr vorhanden sind, oder als Gemälde Raphael's nie existirt haben. Zum Theil in Cartons, zum Theil in Stichen Marc Anton's, zum Theil in Gemälden von Raphael's Schülern enthalten, scheinen sie meistens in diese Zeit zu gehören und sind bei Passavant leicht aufzusuchen. Eine Madonna aber steht durch ganz auffallende Unterschiede diesen Werken

[1]) A. W. Schlegel bespricht (Europa I. Zweites Stück. 1803) sämmtliche Madonnen Raphael's (soweit sie ihm damals bekannt waren natürlich) und bringt die Giardiniera als erste dieser Reihe, die Raphael ‚wie die eigne Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit' malte. Ich führe dies Urtheil nur an, um zu zeigen, wie nothwendig es sei, für die richtige Ansicht in solchen Dingen die gesammte Thätigkeit eines Meisters zu kennen. Schlegel selbst würde Angesichts des Materiales, das der Einzelne heute zusammenzubringen im Stande ist, nicht so geurtheilt haben. [2]) Bürger, Trésors d'Art en Angleterre, 57. Pass. fr. II, nro. 51.

Digitized by Google

sämmtlich entgegen: die Vasari's Anführung sowie der heutigen allgemeinen Annahme nach von ihm herrührende Madonna da Pescia, welche Raphael bei seinem Fortgehen für die Familie Dei in Florenz begann und als ‚bozza' stehen liess, bekannt auch unter dem Namen ‚Madonna al baldacchino'[1]). Raphael hatte diese Arbeit in seinem Atelier bis er starb. Von seinen Erben wurde sie an Baldassare Turini da Pescia verkauft, der sie in der Hauptkirche seiner Vaterstadt aufstellte. Ein Sohn des Baccio d'Agnolo arbeitete unter Herzog Cosimo die ornamenta di pietra darum[2]). 1697 wurde das Gemälde nach Florenz verkauft, wo ein Maler Namens Cassana daran restaurirte.

Dass diese Arbeit in solchem Maasse das Aussehn eines Werkes des Fra Bartolommeo trägt, dass man sie für dessen Eigenthum ansehen könnte, wäre nicht das auffallendste daran. Wir wissen, Raphael vermochte sich in höherem Grade als irgend ein anderer Meister seines Ranges in fremde Auffassung hineinzubegeben. Und so dürfte es nicht allzu wunderbar erscheinen, dass die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Throne hier in jeder Hinsicht von den eben beschriebenen Madonnen abweicht. Die reinste Nachahmung Fra Bartolommeo's, allenfalls auch Lionardo's tritt uns entgegen. Mit Erstaunen aber erfüllen die männlichen Gestalten, die je zwei zur Rechten und Linken des Thrones stehend so lebendig und sicher durchgeführt sind wie nichts, was Raphael bis dahin geschaffen hat, ja, die den Gestalten der Schule von Athen und Disputa ebenbürtig sind, sie sogar durch gewisse Feinheiten, der Handstellungen z. B., übertreffen. Raphael könnte sie nicht gezeichnet haben ehe er an den Gemälden für die Camera della Segnatura sich die Kraft erarbeitete, diese selbst in ihrer letzten Fassung zu geben, im Gegensatze zu dem, was die ersten Entwürfe dafür leisten. Lei-

---

[1]) Pass. fr. II, 54. [2]) Vas. IX, 228.

der kenne ich die Studie für den Kopf eines der Heiligen nicht, welche sich in Lille befindet. Für mein Gefühl zeigt das Werk eine über raphaelisches Maass fast hinausgehende Weichheit. Es liegt eine Zartheit in der Art, wie der Natur hier nachgegangen wurde, die in der That nur Fra Bartolommeo in diesem Grade eigen war und für die Raphael meines Wissens kein weiteres Beispiel geliefert hat.

Ich will nicht fest behaupten, Vasari sei ein Irrthum zugestossen und das Werk müsse Fra Bartolommeo zurückgegeben werden: Raphael gewährt auch in späterer Zeit noch fremder Eigenthümlichkeit bedeutenden Einfluss auf seine Arbeiten [1]). Dass er die Madonna da Pescia dann aber erst während seines römischen Aufenthalts gemacht habe, bewiesen fast zur Sicherheit die beiden die Vorhänge am Thron der Maria geöffnet haltenden fliegenden Engel; einer von ihnen stimmt mit dem einen fliegenden Engel der Sibyllen in Sta Maria della Pace [2]) so sehr überein, indem er ihn zugleich jedoch an Schönheit weit übertrifft, dass hieraus schon die spätere Zeitangabe fliesst. Aber auch den andern Engel treffen wir auf demselben Fresco, wo sein Oberkörper in der Haltung des Kopfes und der beiden Arme dem des sitzenden Engels entspricht, welcher die Tafel hält, auf die die persische Sibylle schreibt. Beidemale sehen wir die Durchführung dieser Figuren auf dem Fresco hinter derjenigen der Madonna da Pescia zurückstehen, so dass, selbst wenn die Engel des Fresco, was die Ausführung in Farben anlangt, nicht von Raphael herrührten, dennoch anzunehmen wäre, er habe diese früher gezeichnet als jene.

Einmal auf diesem Standpuncte sicher, betrachten wir nun den ruhigen, grossartigen Zug der Composition mit minderem Befremden. Offen gestanden jedoch: zuweilen möchte ich

[1]) Vergl. Cap. XIII, 6 die Madonna di Loreto, die ganz lionardeske Partieen zeigt. [2]) Cap. XIV, 7.

Digitized by Google

trotzdem einen Irrthum bei Vasari vermuthen und die Madonna da Pescia dem Fra Bartolommeo zuschreiben [1]). —

Raphael's erstes Auftreten in Rom hat wie das in Florenz durch die Tradition der Jahrhunderte seine eigne mythische Gestalt empfangen. So erzählt Tischbein [2]): ‚Als Bramante seinen Neffen dem Pabste vorstellte, kniete Raphael nieder, die Haare hingen ihm um sein schönes Gesicht bis auf die Schultern. Der Pabst hob ihn auf, indem er sagte: ‚Das ist ein reiner unschuldiger Engel, ich will ihm einen Lehrer in dem Cardinal Bembo geben und er muss diese Wände mit Geschichtsbildern malen.' Diese Anschauung, welche etwa zu Tischbein's Zeiten entstanden sein mag, wo die wunderliche, auf die neuere Entwicklung von Kunst und Litteratur so einflussreiche Lehre vom angebornen Genius aufkam, dessen Begeistrung gleichsam als reine Mitgift der Natur gewähre, was andere, niedriger begabte Naturen sich erst durch mühsame Studien zu erwerben hatten, hat bis auf unsere Tage gedauert. Raphael ist das Wunderkind. ‚Come, questo ragazzo?' ‚Was, dieser Knabe hat das gemacht?' lässt Rehberg [3]) Giulio II ausrufen, als er die Camera della Segnatura vollendet sieht. ‚Neben seinem Oheim Bramante, zu Thränen gerührt, in tiefster Demuth kniend, empfing Raphael den Segen des heiligen Vaters, und wie von einem höheren Gefühle beseelt stand er auf, vor Freude und Zufriedenheit strahlend.' Passavant hat diese Geschichten mit richtigem Gefühle beseitigt, so lieb sie ihm gewesen sein

---

[1]) Der Gedanke übrigens, Vasari irre, indem er unsere Madonna für die bei Raphael von den Dei bestellte Tafel erklärt, finden wir schon von Bottari in den Anmerkungen seines Vasari ausgesprochen. Ihm war aufgefallen, dass das für die Familie später von Rosso ausgeführte und in der Capelle der Dei aufgestellte Altargemälde andere Dimensionen zeige als Raphael's Madonna da Pescia, während doch von Anfang an für beide Bestellungen gleiche Maasse hätten gegeben und innegehalten werden müssen, wie sie die vorhandene Architectur darbot. [2]) Aus meinem Leben, I, 186. [3]) p. 47.

mögen; in ganz neuen Biographien Raphael's tauchen sie aber bereits wieder auf.[1])

Raphael war Bramante's Neffe nicht, Bembo war damals weder Cardinal noch in Rom, und Raphael, als er die Camera della Segnatura vollendet hatte, stand in seinem 29. Jahre. Diese Legenden mögen manchem armen Jungen das Leben ruinirt haben, der mit blonden Locken, viel Begeistrung, wenig Talent und geringer Arbeitskraft sich nach Rom auf den Weg machte. Raphael's erste Zeiten in Rom sind die harter Anstrengung gewesen, wofür es einer robusten Natur bedurfte. Hier grosse Aufgaben, die seinen ganzen Ehrgeiz herausforderten, in Florenz ein Atelier, das beaufsichtigt und controlirt werden musste, über sich Leute wie Michelangelo, neben dem er bereits genannt zu werden anfing: er bedurfte ungemeiner Anspannung körperlicher und geistiger Kraft für solche Verhältnisse. —

Vasari ist nicht glücklich in der Beschreibung der Arbeiten für die Vaticanischen Gemächer, in welche er Raphael mitten hinein treten lässt. Piero della Francesca, dessen Fresken an den Stellen sich befunden haben sollen, wo Raphael später die Befreiung Petri und die Messe von Bolsena malte, musste vor länger als funfzig Jahren bereits seine Malereien dort vollendet haben.[2]) Von Luca da Cortona, d. h. Signorelli, erwähnt Vasari in dessen eigner Biographie gar nicht, dass er im Vatican thätig gewesen sei, während Crowe und Cav. ihn erst nach dem August 1508 auf Giulio's Ruf nach Rom gehen lassen[3]), da er bis dahin, wie sich beweisen lässt, anderswo fest beschäftigt war. Auch Pinturicchio, Perugino und Bazzi sollen Crowe und Cav. zufolge damals erst nach Rom berufen sein.[4]) Bartolommeo della

---

[1]) Raphael von E. Förster, I, 255. [2]) Vas. IV, 17. Crowe u. Cav. II, 530. [3]) III, 24. [4]) In diesem Falle wäre Raphael, selbst wenn wir an der bisherigen Annahme, er sei im Frühjahr 1508 gegangen, festhalten wollten, vor ihnen allen in Rom gewesen sein. Indessen Crowe u. Cav.

Digitized by Google

Gatta — Pietro ist ein Irrthum im Texte — wird von Vasari in der eignen Biographie[1]) nur als Arbeiter in der Sistinischen Capelle angeführt und hätte im Vatican lange vor Raphael gemalt haben müssen. Auch Bramantino's Thätigkeit wäre in frühere Tage zu setzen, da er mit Piero della Francesca zusammen genannt wird; Crowe und Cav. aber sind sogar geneigt, seine römische Thätigkeit überhaupt für mythisch zu halten.[2]) Fällt somit Alles, was Vasari über die Arbeiten im Vatican zur Zeit von Raphael's Ankunft berichtet, zusammen, so lösen wir uns um so leichter von der Vermuthung ab, er habe über diese Zeiten besondere Nachrichten gehabt. Es bleibt factisch nichts bestehen als die, freilich auch nur durch Combination gewonnene Thatsache, dass Perugino 1507 oder auch erst 1508 in Rom wieder eingetroffen und im Vatican beschäftigt sei; und so reduciren sich die vielen Meister, unter die Raphael dort eingetreten sein soll, auf diese einzige Persönlichkeit, mit der und zum Theil durch die möglicherweise sein Kommen nach Rom veranlasst wurde. Raphael kann als bereits anerkannter Meister durch Pabst Giulio's eigenen Entschluss ausdrücklich zu den Arbeiten in den Vaticanischen Zimmern berufen worden sein, er kann ebensogut aber mit Perugino als dessen Mitarbeiter sich nach Rom begeben haben, wo, wie wir sehen werden, seine ersten Versuche weit entfernt waren, die Gemälde der Camera della Segnatura in der Gestalt ahnen zu lassen, in der wir sie heute bewundern. Gelangte Raphael durch Vermittlung Perugino's nach Rom, so wäre dies die einfachste Erklärung dafür, wie er sich neben seinem alten

---

haben, was Pinturicchio, Perugino und Bazzi anlangt, hier wohl nur im Allgemeinen die Zeit und nicht den Herbst 1508 im Auge, da sie sich sonst in dem widersprechen würden, was sie p. 232 desselben Bandes sagen. Dass Peruzzi in den Stanzen gemalt habe, ist nur eine Vermuthung von Crowe u. Cav. III, 386. [1]) Vas. V, 46. [2]) North Italy, II, 17. Vergl. übrigens Vas. XI, 279 sowie Crowe u. Cav. III, 387.

Lehrer, dem er die vorderste Stelle giebt, auf der Schule von Athen selbst abconterfeite. Über die Lehrzeit war er damals seit Jahren hinaus; geholfen konnte ihm Perugino an dem Gemälde auch nicht haben; wir sind deshalb berechtigt, in der auffallenden Weise, in der Perugino hier angebracht worden ist, etwas Besonderes zu suchen.

NEUNTES CAPITEL.

IX. 1. *Raphael also, nachdem er bei seiner Ankunft in sehr schmeichelhafter Weise vom Pabste aufgenommen worden war* [1]*), begann in der Camera della Segnatura eine Darstellung, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang bringen, wo alle Gelehrten der Welt abgebildet sind, welche untereinander in verschiedener Weise ihre Meinung verfechten.* 2. *Als eigne Gruppe für sich sind da eine Anzahl Astrologen, welche auf Tafeln Figuren und allerlei auf Vorausberechnung der Zukunft und Astrologie bezügliche Zeichen geschrieben haben und sie durch einige sehr schöne Engel den Evangelisten senden, welche sie diesen erklären.* 3. *Zwischen ihnen* [2]*) liegt Diogenes mit seinem Trinkgefässe auf*

[1]) ‚Ricever molte carezze' ist ein allgemeiner Ausdruck für ‚wohlwollende Behandlung erfahren' und drückt nicht etwa aus, dass der Pabst Raphael bei seinem Erscheinen mit individuellen Freundschaftsbezeugungen empfangen habe. Ein ähnlicher Irrthum ist bei Michelangelo's Verhältniss zu Giulio dadurch entstanden, dass Condivi die Wendung gebraucht hat, der Pabst habe ihn ‚come un fratello' behandelt. Damit sollte keine besonders geartete Intimität bezeichnet, sondern nur gesagt werden, Michelangelo habe in grosser Gunst bei Giulio gestanden. Etwas ähnliches wird bei geringer Altersnüance mit ‚come un padre' bezeichnet. [2]) Vasari beschreibt zuerst die beiden Hauptgruppen des Vordergrundes, zur Rechten und zur Linken des Gemäldes. Von diesem Vordergrunde führt eine Treppe zum Hintergrunde empor, auf deren Stufen Diogenes liegt, gerade die Mitte zwischen den beiden Gruppen des Vordergrundes haltend. ‚Fra costoro' bezieht sich auf diese Gruppen.

den Stufen der Treppe, als tief in sich versenkter Mann, eine wohldurchdachte Gestalt, welche ihrer Schönheit und des ungezwungenen Wurfes ihrer Gewandung wegen würdig ist, gelobt zu werden. 4. *Ebenso sind da auch Aristoteles und Plato, der eine mit dem Timäus in der Hand, der andere mit der Ethik, um sie herum im Kreise eine grosse Gesellschaft von Philosophen.* 5. *Und es lässt sich die Schönheit jener Astrologen und Geometer kaum beschreiben, welche mit den Instrumenten viele Figuren und Zeichen auf die Tafeln schreiben.* 6. *Unter ihnen, als Jüngling von reinster Wohlgestalt — der, welcher die Arme staunend ausbreitet und den Kopf senkt — Federigo II, Herzog von Mantua portraitirt, welcher damals in Rom anwesend war.* 7. *Da ist auch eine Gestalt, welche zur Erde gebeugt mit einem Zirkel in der Hand über eine Tafel fährt; diese, behauptet man, sei Bramante der Baumeister, und er steht so leibhaftig da, als lebte er, so gut ist er abgebildet.* 8. *Und neben einer Gestalt, welche uns den Rücken zuwendet und eine Himmelskugel in der Hand trägt, ist Zoroaster dargestellt, und neben diesem steht Raphael der Meister dieses Werkes, indem er sich selber im Spiegel portraitirt hat:* 9. *ein jugendlicher Kopf von sehr bescheidenem Ausdrucke und gefälligem, liebenswürdigem Wesen, mit einem schwarzen Barette auf.* 10. *Und ebensowenig lässt sich die Schönheit und Güte beschreiben, welche in den Köpfen und Gestalten der Evangelisten sichtbar ist, welchen er Aufmerken und concentrirtes Nachdenken in die Züge gelegt hat; denen besonders, welche schreiben.* 11. *Und so malte er hinter Matthäus, während dieser von jenen Tafeln, auf denen die Figuren und Charactere stehn und die ein Engel ihm hält, in ein Buch abschreibt, einen alten Mann, der sich ein Papier auf das Knie gelegt hat und abschreibt was Matthäus aufzeichnet.* 12. *Und während er aufmerksam in dieser unbequemen Stellung verharrt, scheint er mit Kopf und Kinnbacken nachzufolgen, jenachdem er mit der Feder auf und niedergeht.* 13. *Und abgesehen von Einzelnheiten, welche bis zu Kleinigkeiten Stoff zur Betrachtung geben und deren eine Menge sind, bietet sich die Composition in ihrer Gesammtheit*

als mit soviel Gleichmaass und richtiger Abwägung durchgeführt dar, dass er in Wahrheit damit eine genügende Probe ablegte, um erkennen zu lassen, sein Wille sei, unter denen, die den Pinsel führen, ohne Widerstreit den ersten Rang einzunehmen.

Ich habe an anderer Stelle bereits nachgewiesen [1]), wie unbegründet die Vorwürfe der Neueren gewesen sind, welche Vasari's Beschreibung der Schule von Athen und der Disputa verwirrt und dermaassen verkehrt nannten, dass man gänzlich davon absehn müsse. Diese Frage hat dadurch jedoch, dass unser Material für Deutung und Beurtheilung beider Werke ein ganz anderes geworden ist, heute ihre Wichtigkeit durchaus verloren, und ich erwähne sie hier nur beiläufig. Vasari sagt zuerst, was das Gemälde darstelle, bespricht darauf die Gruppe des Vordergrundes rechterhand, dann die linkerhand, darauf die Mitte, und nachdem er damit die gesammte Composition beschrieben hat, kehrt er noch einmal zu den beiden ersten, den Gruppen des Vordergrundes zurück, um, in derselben Ordnung, sie einzeln abermals durchzugehn, worauf er mit einer Bemerkung über den Gesammteindruck schliesst. Es wäre kaum möglich, systematischer und anschaulicher das Gemälde zu beschreiben, als hier geschehn ist.

Die Bezeichnung ‚Schule von Athen' gebraucht Vasari nicht. Er spricht nur in Bezug auf einen Theil des Gemäldes von der ‚scuola di filosofi', welche Plato und Aristoteles' Zuhörer sind. —

Die erste Bearbeitung der Vasari'schen Biographien, welche die Gemälde, bis auf unbedeutende Verschiedenheiten, genau so erklärt wie die spätere, ist vom Jahre 1550. Kein Schriftsteller vor Vasari hat die Schule von Athen erwähnt. Agostino Veneziano hat 1524 einige wenige Figuren der Gruppe vorn links gestochen [2]). Sein Blatt bestätigt im All-

[1]) K. u K. II, 23. Vergl. N. E. 211 ff. [2]) B. XIV, nro. 492.

gemeinen Vasari's Behauptung, es sei in der Gestalt des schreibenden Alten, dem ein Knabe eine Tafel vorhält, von der er in ein Buch abzuschreiben scheint, einer der Evangelisten dargestellt, da wir auf dem Buche sowohl als auf der Tafel zwei Stellen des Neuen Testamentes[1]) nach dem griechischen Texte vorfinden. Hiernach hätten wir Agostino Veneziano's Meinung zufolge Lucas vor uns, während Vasari, vielleicht weil der Evangelist Matthäus stets mit dem Engel neben sich dargestellt wurde, ihn Matthäus nannte.

In demselben Jahre 1550 jedoch kam ein Stich der Schule von Athen von Giorgio Ghisi, einem Schüler des Giulio Romano heraus[2]). Die dazu gegebene Erklärung besagt: ‚Paulus, zu Athen von einigen Epikuräern und Stoikern in den Areopag geführt und mitten darauf stehend, erblickt den Altar (mit der Inschrift: ‚dem unbekannten Gotte') und erklärt, wer dieser unbekannte Gott sei. Er greift den Götzendienst tadelnd an, giebt den Rath, in sich zu gehn, und verkündigt das Jüngste Gericht und die Auferstehung der Todten durch den wiederauferstandenen Christus. Apostelgesch. XVII.'

Vasari wiederholt in seiner zweiten Bearbeitung (1568) seine erste Erklärung, ohne Ghisi zu erwähnen. Borghini, dessen ‚Riposo' 1585 erschien und der nichts als Vasari im Auszuge giebt, vermeidet offenbar, die beiden Mittelfiguren zu nennen, und begnügt sich mit einigen allgemeinen Erklärungen[3]), während Lomazzo, dessen Trattato im gleichen Jahre herauskam und der ebenfalls meist Vasari abschreibt, die Predigt des Paulus in Athen geradezu als Inhalt des Gemäldes angiebt[4]). Stiche von J. B. de Cavaleriis und von Thomassin, aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts (1617), verleihen nun sogar beiden Mittelfiguren Heiligenscheine[5]). Die Meinung ist unklar. Vielleicht nur ein all-

---

[1]) Luc. 11, 27 und 1, 42. [2]) B. XV, p. 395. nro. 24. [3]) p. 388. [4]) p. 283. [5]) Pass. fr. II, p. 85.

Digitized by Google

gemeiner Schmuck, nach römischer Art, wie man die Trophäen des Marius zu denen eines ,Santo Mario' erhoben hat. Es würden demnach Platon und Aristoteles dabei zur Noth bestehen können. Das Gemälde selbst zeigt nicht die leiseste Spur eines goldnen Kreises um die Köpfe. Auffallender Weise sehen wir auf späteren Abdrücken der 1648 aufgekratzten Platte Thomassins diese Heiligenscheine sorgfältig wieder auspolirt. Scanelli jedoch, in seinem Microcosmo della pittura, erklärt beide für Petrus und Paulus, welche den Griechischen Philosophen das Christenthum predigen.

Bellori, in der ersten systematischen Beschreibung der Gemälde in den Gemächern des Vatican die wir besitzen [1]), brachte die Erklärung auf, es sei die Entwicklung der Griechischen Philosophie dargestellt, eine Auffassung, welche die Grundlage der nachfolgenden geblieben ist. Platner, im zweiten Bande der Beschreibung der Stadt Rom [2]), hat ziemlich zusammengebracht, was die Italiäner im Einzelnen bei Bellori's Erklärungen ab- und zugethan, giebt seinerseits jedoch die Benennungen der einzelnen Gestalten stets als Conjecturen, deren eine die andere aufzuwiegen scheine, während Quatremère de Quincy sich auf diese Deutungsversuche überhaupt nicht einlässt. Schärfer ging endlich Passavant vor. Mit Hülfe von Tennemann's Grundriss und Rixner's Handbuch bearbeitete er [3]) die Composition so gründlich, dass jede Figur ihren Namen und Rang empfing, und vier Jahre darauf (1843) las Trendelenburg in der Academie seine Erklärung, die auf noch feineren Unterscheidungen beruht und deren Resultate Passavant im dritten Theile (1858) und in der französischen Übersetzung (1860) später angenommen hat.

Dieser Auffassung bin ich in einem Aufsatze [4]) entgegengetreten, in welchem dargelegt ward, was für Vasari's

---

[1]) Descrizione delle immagini depinte da Raffaello nella Camere del Vaticano, Roma 1695. [2]) p. 335. [3]) I, 148 u. II, 101. 1839. [4]) Preuss. Jahrb. 1864. Wiederabgedr. N. Ess. p. 177.

sowie Ghisi's Auffassungen spreche, und worin ich erörterte, mit wieviel Unrecht Vasari's Beschreibung des Gemäldes für verwirrt und unbrauchbar erklärt worden sei. Herr von Wolzogen hat in seinem ‚Rafael Santi' diesem Aufsatze mehr entnommen, als ich gesagt habe, indem er mich für den Vertreter der Meinung hält (der er selbst beitritt), Paulus sei statt Aristoteles von Raphael dargestellt worden [1]), während ich, ohne eine abschliessende eigne Meinung aufzustellen [2]), nur aufzubringen versucht hatte, was sich für Vasari und Ghisi gegenüber den neueren Erklärern sagen liesse, von denen sie beide nicht einmal der Erwähnung werth gehalten wurden. Springer dagegen [3]) critisirt die neueren Deutungsversuche in meinem Sinne und macht, indem er ausser den bekannteren Stellen Dante's und Petrarca's einen Passus der Chronik des Giovanni Santi zuerst anführt, auch auf die Bibliothek des Herzogs von Urbino hinweist [4]), darauf aufmerksam, dass die in der Camera della Segnatura ausgeführten Gemälde Ideen darstellen müssten, welche der Zeit Raphael's geläufig waren. Springer ist gegen ein Wiedererkennen bestimmter Personen in den Gestalten der Philosophen, und dies muss auch als Jacob Burckhardt's Meinung angenommen werden, welcher im Cicerone [5]) von diesen Namengebungen gänzlich absieht und sie unerwähnt lässt.

Wenn trotzdem heute die Namengebung Passavant's in Biographien Raphael's sowie in Reisehandbüchern und ähnlichen Schriften reproducirt wird, als sei niemals an ihr gezweifelt worden, so rührt dies daher, dass dem grossen Publicum bestimmte Namen immer erwünscht sind und dass die wenigsten von denen, welche diese Arbeiten abzufassen haben, im Stande waren, sich über die Frage ein eigenes Urtheil zu bilden. —

[1]) Vergl. Anm. 63 p. 193. [2]) N. Ess. p. 216. [3]) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 1867. [4]) p. 127. [5]) I Ed. p. 914.

Es pflegt angenommen zu werden, Raphael sei für die Composition der Vaticanischen Gemälde der Rath hervorragender römischer Gelehrten zu Theil geworden. Ueberliefert sind darüber nur die wenigen oben bereits citirten Worte Giovio's: ‚Pinxit in Vaticano, nec adhuc stabili autoritate, cubicula duo ad praescriptum Julii Pontificis.' [1]) Ging von Pabst Giulio die Anweisung aus, was gemalt werden sollte, so ist damit die persönliche Theilnahme des Pabstes am Inhalte dieser für die Wände seiner Privatgemächer bestimmten Compositionen ausgesprochen, und es wird die weitere Frage, wer etwa von den damals in Rom befindlichen Gelehrten hinzugezogen worden sei, eine überflüssige. Auf allen Darstellungen sind die Portraits lebender Persönlichkeiten von Bedeutung angebracht, theils von Vasari genannt, theils durch Vermuthungen aufgesucht: es versteht sich von selbst, dass diese Personen ein Interesse empfingen an der Vollendung der Gemälde, und dass, wenn Raphael, der ein liebenswürdiger Mann war, sie portraitirte, sie mit ihm in Verkehr kamen. Gegen diese Folgerungen wird Niemand etwas einzuwenden haben. Mehr ins Specielle zu gehn, würde nur möglich sein wenn Nachrichten überliefert wären. So wissen wir, dass Castiglione in jenen ersten römischen Jahren Raphael's sich in Rom befand, wo er als Urbinatischer Edelmann sowie als besonderer Diener der dortigen Herrschaften, welche die nächsten Verwandten Giulio's waren, im Vaticane aus- und einging; allein seine Briefe, soweit sie in Serassi's Ausgabe zugänglich sind, enthalten nichts, das auf ein Verhältnifs zu Raphael bereits damals deutete.

Worin nun kann das ‚praescriptum' des Pabstes bestanden haben? Kam es ihm in den Sinn, ein Gemach, als Denkmal der geistigen Thätigkeit früherer Jahrhunderte so-

[1]) Über Raphael's angeblichen Brief an Ariost, die Camera della Segnatura betreffend, wird hinten bei Raphael's Sonetten gesprochen werden.

wie des eignen, mit symbolischen Malereien schmücken zu lassen? Unmöglich wäre das nicht, sogar wahrscheinlich, nachzuweisen aber gleichfalls nicht. Wir besitzen, in ziemlicher Anzahl, Beschreibungen von Malereien in Palästen, Kirchen, Rathhäusern, Hospitälern und an ähnlichen Stellen; auch Correspondenzen liegen vor, welche solche Arbeiten in ihren verschiedenen Stadien zum Gegenstande haben: stets jedoch handelt es sich hier nur um allgemeine Angaben, niemals um bindende Vorschriften, welche die Phantasie des Malers auf bestimmte Wege gewiesen hätte. Besondere Liebhaberei hätte sich jedoch auch soweit erstrecken können. Warum sollte ein philosophisch gebildeter Pabst, ein Gelehrter wie Nicolaus V einer war, nicht bestimmte Philosophen in bestimmter Gruppirung ausbedungen und bei jedem einzelnen, den er sich malen liess, diejenige Stellung vorgeschrieben haben, welche den Mann seiner Meinung nach am prägnantesten characterisirte?

In den Vitae pontificum bei Muratori, zweite Abtheilung des dritten Bandes, Mayländer Ausgabe von 1734, finden wir, Seite 560, die Beschreibung der Malereien, mit denen Benedict der Zwölfte, Clemens des Sechsten Nachfolger, das Concistorium des päbstlichen Palastes in Avignon schmücken liess [1]). Er gab genau an, was der Maler darstellen sollte: die Majestät Gottes auf erhabenem Throne und um ihn her die Heiligen beiderlei Geschlechtes, welche sich im Alten oder Neuen Testamente als besondere Zeugen für Wahrheit, Recht und Gerechtigkeit bewiesen. Unter jeder Figur, oder auf Rollen welche sie in den Händen trugen, war in rothen Buchstaben ihr Name nebst Angabe des Buches und Capitels zu finden, welche die auf ihre Verdienste bezüglichen Stellen enthielten. Ebenso liess der Pabst die Wände der päbst-

[1]) Benedict hatte Giotto für diese Arbeit bereits berufen, starb aber darüber, so dass der folgende Papst die kahlen Wände des neuen Baues vorfand.

Digitized by Google

lichen Capelle ausmalen, und zwar ,nimium scientifice et mysteriose' ,bis zu hohem Maasse gelehrt und mit geheimer Symbolik'. [1])

Nun liesse sich einwenden, gerade Giulio II habe dergleichen auf Gelehrsamkeit basirte Weisungen nicht geben können. Bekannt ist sein durch Condivi [2]) verbürgter Ausspruch gegen Michelangelo, der seiner Statue ein Buch in die Hand geben wollte: ,Che libro? Una spada! Ch'io per me non so lettere.' ,Was Buch? Einen Degen! Ich verstehe nichts von den Wissenschaften.' Indessen ein solches, mit entschieden politischer Absicht hingeworfenes Wort braucht nicht in zu exactem Sinne genommen zu werden. Giulio II wusste sehr wohl, was Kunst und Wissenschaften bedeuteten, und das, worauf es hier ankam, gehörte zur allgemeinen Bildung der höheren Classen damals.

Mag nun der Pabst selber, oder mögen, wie von Passavant im Anschluss an Andere angenommen wird, die Gelehrten des damaligen Roms Raphael Ideen und Nachweisungen gegeben haben: gegeben worden sind sie, wir werden einen auffallenden Beweis dafür finden. Zugleich aber mufs betont werden, dass der Auftrag an einen Künstler, eine Reihe von Philosophen zusammenzustellen, nichts war, was jener Zeit irgend als neu und unerhört gelten durfte.

In der Bibliothek des herzoglichen Palastes zu Urbino befanden sich Portraits von Philosophen [3]). Ein Theil dieser Bildnisse sind bekannt durch Federzeichnungen, welche Raphael selbst als junger Mensch danach machte, in seinem venetianischen Skizzenbuche befindlich. Passavant [4]) führt daraus an Aristoteles, Seneca, Plato, Cicero, Homer, Virgil, Anaxagoras, Vittorino aus Feltre (der Lehrer des Herzogs Federigo von Urbino), Ptolomaeus, Quintus Curtius.

[1]) Diese Arbeiten wurden um 1350 ausgeführt. [2]) Cap. XXXII. [3]) Bibliotheken nannte man damals die mässigen Räumlichkeiten, wo die Manuscripte aufbewahrt wurden, in deren Besitz man sich befand. [4]) fr. II, 412.

Digitized by Google

Crowe und Cav. nennen von den nach Paris gelangten Originalen [1]) ausserdem den Heil. Thomas, Bessarion, Solon, Pietro Apponio, Dante, Augustinus, Hieronymus, Sixtus IV. Wir hätten hier schon einige der grossen Männer beisammen, welche auch Vasari auf Gemälden der Camera della Segnatura namhaft macht. Anzunehmen scheint mir, dass die Disposition dieser Portraits in dem herzoglichen Bibliotheks-saale derjenigen Eintheilung der Büchersammlung des urbinatischen Palastes entsprochen habe, welche Giovanni Santi's Lobgedicht auf die Herzöge von Urbino enthält. Da finden wir [2]) die Werke der Theologen, der Philosophen, der Poeten, der Legisten, der Aerzte und der Linguisten, letztere jedoch unter die übrigen vertheilt. Es würde mithin, die Aerzte ausgenommen, die Eintheilung in vier Haupttheile, vielleicht den vier Wänden eines Gemaches entsprechend, herauskommen, welcher wir in der Camera della Segnatura begegnen.

In ähnlicher Weise malt Tintoretto zwölf Philosophen für eine Bibliothek [3]). Franz der Erste bestellt sich bei Aretin in Venedig zwei Gemälde: Aristoteles und Plato, die er in seinem Arbeitscabinet aufstellt [4]). Am ausführlichsten finde ich die Ausschmückung eines den Büchern geweihten Saales in den Deckenmalereien der Bibliothek beschrieben, welche Tibaldi, ein Bolognese, im Jahre 1568 im Escorial zu Madrid ausführte [5]). Da ist zuerst die ‚Philosophie' als schöne ernste Frau dargestellt, welche Socrates, Plato, Aristoteles und Seneca, die neben ihr stehn, am Erdglobus Erklärungen giebt. Ihr gegenüber die ‚Theologie', mit einer Königskrone auf Gewölk sitzend; um sie her die vier ‚Santi Dottori della chiesa latina', denen sie die Heilige Schrift darreicht. Es folgen Figuren von Dichtern und Rednern auf Piedestalen. Die ganze Wölbung dieses Saales theilt sich in

---

[1]) II, 564. [2]) Pass. I, 460. [3]) Borghini, Riposo, 557. [4]) Pittor. V, 148. [5]) Le Arti Italiane in Ispagna, Roma 1825. [von Quilliet] p. 56.

sieben Compartimente: über jeder von den Wänden darunter ist eine der sieben freien Künste gemalt, und unter jeder dieser Figuren, rechts und links von den Fenstern, sind berühmte Männer, je nach der Kunst, welcher sie sich weihten, dargestellt. Es war ein Kuppelsaal mit sieben Wandflächen also. Ich zweifle nicht, dass Paläste in Italien genannt werden könnten, in denen heute noch Reste dieser oder einer ähnlichen Ornamentik in Räumen zu finden sind, welche sich so als ehemalige Bibliotheken documentiren. Es wäre sogar nicht unmöglich, dass die Camera della Segnatura zuerst diesen Zweck gehabt und dass das Holzwerk darin, für welches ein berühmter Meister eigens berufen ward [1]), in Schränken oder vielmehr Bänken bestand, auf denen man die Bücher damals auszulegen pflegte. Die Laurentiana in Florenz zeigt eine solche Bibliothek heute noch in ihrer ursprünglichen Einrichtung.

In diesem Sinne scheint die Bemalung von Wänden mit Bildnissen von Philosophen, sowie mit allegorischen Figuren welche die Wissenschaften characterisirten, zu dem gehört zu haben, was ein Maler als nothwendigen Theil seiner Ausbildung zu lernen hatte. Lomazzo in seinem Trattato [2]), der ein Compendium dessen ist, was ein Maler zu wissen brauchte, giebt Vorschriften darüber. Ein Meister des 16. Jahrh. musste Plato und Aristoteles erkenntlich zu malen verstehen.

Nichts natürlicher nun als die Annahme, man habe sich für diese Aufgaben das zu Nutze gemacht, was die antiken Bildhauer und Autoren lieferten. Allein die Frage ist, in welcher Weise man dies gethan.

Passavant versichert, das Buch des Diogenes von Laerte

---

[1]) Cap. XIII. [2]) p. 626. Für die Deutung der Schule von Athen ist aus dem Buche nichts brauchbar als etwa, dass Xenophon ‚costumato e grazioso' und ‚als Soldat' zu malen sei, was auf die für Alcibiades oder Alexander erklärte Figur der Schule von Athen (dem Socrates gegenüber) anzuwenden wäre.

Digitized by Google

sei für die Schule von Athen benutzt worden. Diogenes Laertius giebt wenig Andeutungen über das Äussere seiner Philosophen; was er jedoch giebt, finden wir von keinem Maler angewandt, am wenigsten von Raphael, wie diejenigen hätten sehen müssen, welche dergleichen behaupteten. Aristipp, lesen wir bei ihm, habe in einem Purpurgewande getanzt. Raphael denkt nicht daran, dem von Passavant so getauften Philosophen (rechts neben Diogenes die Treppe ansteigend) ein Purpurgewand zu geben. Ebensowenig kann dessen Vorbeigehen an dem auf den Stufen liegenden Diogenes mit Diog. Laert. II, 8, 4 in Verbindung gebracht werden, wo eine völlig andere Scene dargestellt wird [1]). Xenocrates empfängt von den Bewohnern von Chios einen Kranz als Sieger im Trinken bei einem Gelage. Antisthenes trägt ein durchlöchertes Gewand, durch dessen Risse, wie Diogenes sagte, seine Eitelkeit hindurchsehe. Diogenes selbst ist niemals ohne seinen Stab, der zu den unabkömmlichen Attributen gehört, von Raphael aber fortgelassen wurde. Auch seine Laterne und sein Hund werden genannt, von denen Raphael nichts gewusst zu haben scheint. Menedemus geht im wunderlichen Aufzuge einer Furie, wie sie auf der tragischen Bühne gekleidet waren, was weitläuftig beschrieben wird. Zeno aus Kition, den Passavant in der hervorragenden, nach links gewandten Profilgestalt des bärtigen, kahlköpfigen Greises gerade über dem liegenden Diogenes erkennen will [2]), hatte Diogenes Laertius zufolge eine schiefe

---

[1]) Aristipp geht bei Diogenes vorbei, der sich gerade allerlei frugales Wurzelwerk zum Mittagessen wäscht, und verspottet ihn. Diogenes giebt den Spott zurück: Aristipp würde nicht so reden, wenn er nicht ein Speichellecker der Vornehmen sei. Auf der Schule von Athen bemerken Diogenes und der sogenannte Aristipp einander gar nicht. Übrigens hätte Raphael diese Begegnung, wenn er sie ja hätte darstellen wollen, näher liegenden andern Schriftstellern entnehmen können. Cf. Forcellini sub voce ‚olus'. [2]) Fälschlich und ohne Grund öfter für den damals noch jugendlichen Bembo erklärt.

Schulter, hohe Gestalt, schwarzdunkle Haut, dicke Beine, aufgedunsenen Körper, während Aristo kahlköpfig gewesen sein soll. Chrysipp ist elend und unansehnlich. Pythagoras schön wie Apoll, und sein entblösster Schenkel erscheint golden. Empedocles' Gewand zeigt edlen Faltenwurf. Weder Raphael noch sonst ein Künstler seiner Zeit hat sich um diese sämmtlichen Merkmale gekümmert. Die Schule von Athen ist weder in der äusserlichen Gestaltung, noch in ihrem historischen Aufbau als mit dem Buche des Diogenes Laertius im Zusammenhange stehend zu betrachten.

Man verlangte zu Raphael's Zeiten in den Gestalten der Philosophen eine symbolische Reproduction ihrer Lehre zu sehen. Bramante, der nicht bloss Baumeister war, hatte auf eine Façade in Mailand Democrit lachend und Heraclit in Thränen gemalt [1]). Das war verständlich. Luca della Robbia hatte Philosophen und Vertreter von Künsten als Basreliefs für den Glockenthurm des florentiner Domes angefertigt [2]): Donat für die Grammatik, Plato und Aristoteles für die Philosophie, Ptolemaeus für die Astrologie, Euclid für die Geometrie. Es handelte sich hier aber weder um griechische, noch um antike Philosophie, sondern, wie schon das oben genannte Verzeichniss der Portraits in der Bibliothek des Herzogs von Urbino zeigt, um die Philosophie aller Zeiten, die eigene mit eingerechnet.

Es lag in den Anschauungen des Mittelalters, so gut wie man die Kirche als ein in fortwährender Weiterentwicklung begriffenes geistiges Reich dachte, die Philosophie, d. h. die weltliche Gelehrsamkeit, so aufzufassen. Die ‚Philosophen' bildeten eine grosse Masse für sich. So sehen wir im Romans des Sept Sages den Kaiser seinen Sohn einer Gesellschaft von Weltweisen zur Erziehung übergeben, welche Rom bewohnen und dort ein mythisches Collegium bil-

---

[1]) Crowe u. Cav. North Italy II, 13. [2]) Vas. III, 61.

Digitized by Google

den. Die Idee der ‚Sieben weisen Meister' des alten Griechenlands, die als eine gleichzeitig zusammenwirkende Corporation gleichsam aufgefasst werden, mag der Ursprung dieser Anschauung sein. Dante stellt die sämmtlichen berühmten Namen des Alterthums als fest gruppirtes Gemälde hin[1]):

Und nun, als ich die Augen ein wenig aufhob,
Sah ich den Meister derer welche wissen
Sitzen zwischen den andern, die ihm dienten.
Alle staunen ihn an mit Ehrerbietung;
Socrates erblickte ich dort und Plato,
Die, vor den andern, neben ihn näher gestellt sind.

Democrit, zählt Dante dann weiter auf, Diogenes, Thales, Empedocles, Heraclit, Zeno, Dioscorides, Orfeus, Cicero, Livius, Seneca, Euclid, Ptolomaeus, Hippocrates, Avicenna, Galen, Averrois. Sie bilden die ‚filosofica famiglia' des Aristoteles, der mit Socrates und Plato in der Mitte thront.

Eine ausgiebigere Beschreibung hat Petrarca im dritten Capitel des Trionfo di Fama. Hier sind die grossen Denker und Dichter des Alterthumes als in langer Reihe vorüberziehend gedacht. Voran schreitet Aristoteles, dann Pythagoras, Socrates, Xenophon, Homer, Virgil, Cicero, Demosthenes, Aeschines, Solon, Varro, Sallust, Livius, Plinius, Plotin, Crassus, Antonius, Hortensius, Galba, Calvus, Pollio, Thucydides, Herodot, Porphyrius, Heraclit, Galen, Anaxagoras, Archimedes, Democrit und so weiter viele Verse, bis Zeno und Cleanthes den Zug abschliessen.

Ich habe die Namen beidemale aufgezählt, um erkennen zu lassen, wie verschiedene Jahrhunderte und der Unterschied der Nationalität keine Momente waren, welche auf die Anordnung Einfluſs hatten. Gelehrte, Redner, Dichter, Ärzte, Philosophen im eigentlichen Sinne: alle, Römer und Grie-

[1]) Inferno, IV, 131.

chen, ältere und neuere, bilden sie einen grossen Zug. Sie sind die geistigen Repräsentanten des Alterthums, das wie ein gleiche Zeit und gleiche Nationalität schaffendes Element sie sämmtlich umfasst und einander ähnlich macht. Man nahm diese Männer als fortexistirend an in einer gemeinsamen Unsterblichkeit, deren gewaltiger Zeitdauer gegenüber gar nicht ins Gewicht fiel, dass bei der irdischen Wirksamkeit Zeit und Raum einstmals trennend gewaltet hatten.

Diese Anschauung war die allgemeine. Es liegen in den Verzeichnissen nicht etwa bestimmte Resultate von Studien Dante's oder Petrarca's vor, sondern solche Aufzählungen waren beliebt in Italien, und jemehr Namen gebracht wurden, desto angenehmer, scheint es, war die Dichtung. Boccaccio's Amorosa Visione wäre ohne diese Vorliebe des Publikums kaum denkbar. Hier finden wir bei dürftigen Gedanken ein ausgedehntes Gewebe von Namen nach vielen Richtungen hin. Der Dichter sieht im Schlafe eine Frau mit sonnenleuchtender Krone, Scepter in der einen, goldner Kugel in der andern Hand, veilchenfarbnem Gewande und lächelnd lieblichem Antlitze. Sie geleitet ihn zu einem Palaste, lässt ihn eintreten, und was seinen Blicken hier sich bietet, ist ein Saal mit Wänden ,wie Giotto allein sie hätte malen können' [1]).

Einer der vier Wände wendet der Dichter sich zu und erblickt eine schöne Frau, sanft lächelnd, in der Linken ein Buch, in der Rechten einen Scepter [2]). Ihr Gewand Purpur.

---

[1]) Cap. IV. Ed. Firenze 1833, p. 17:

Humana man non credo che sospinta
  Mai fosse a tanto ingegno, quanto in quella
  Mostrava ogni figura lì distinta:
Eccetto se da Giotto, al qual la bella
  Natura, parte di sè somigliante
  Non occultò, nell' atto in che suggella.

[2]) Verga real.

Ihr zu Füssen d. h. unter ihr sitzen auf einem beblümten Wiesengrunde viele Männer, einige mehr, andere weniger hervorragend, neben ihr selbst aber, zur Rechten und zur Linken, thronen sieben andere Frauen, jede der anderen unähnlich; alle mit heiterem Antlitze schienen sie zu singen. Nun tritt der Dichter näher, um die Männer unten einzeln zu betrachten, und erblickt zuerst Aristoteles ‚in frommer Geberde, schweigend, mit sich allein beschäftigt, gedankenvoll' dastehend. Nicht weit davon ‚sitzt' Isocrates. ‚Da war ferner' Plato, Melissus, Anaximander, Thales und Speusippus, Heraclit und Hippocrates ‚in einer Stellung als sei er noch immer als Arzt thätig'. Da ‚sass' Galen, mit ihm Zeno und Euclid. Darauf Democrit und Solon. Mit ihnen, in unterthäniger Stellung, sass Ptolomaeus, eine Kugel vor sich betrachtend. Mit ihm Tebico und Abracis, sie gleichfalls betrachtend. Averrois und Phaedon bewundern dagegen die Frau, dasselbe thun Anaxagoras und Timaeus. Orfeo, Ambepece, Temistio, Esiodo, Lino, Timoteo werden ferner zusammen genannt. Darauf:

O quanto quivi in grazioso gioco
Pittagora onorato si vedea
E Diogene in sì beato loco!

wohl nur allgemeine Wendungen, die nichts Anschauliches in sich tragen. Seneca und Cicero (Tullio) sitzen im Gespräche nebeneinander. Etwas vor ihnen sitzen Parmenides und Theophrast, jeder beglückt, die Frau anzuschauen. Verschämt und bescheiden sass Boethius da mit Avicenna, und noch andere schliesslich, die der Dichter zu nennen Scheu trägt, um den Leser nicht zu ermüden.

Alle diese Namen aber nannten nur diejenigen, welche zur Rechten der Frau mit den sieben Frauen um sich zu erblicken waren. Der Dichter wendet sich zur linken Seite des Gemäldes. Hier zähle ich die gegebenen Namen einfach

auf, ohne näher zu bezeichnen, wie einige sitzen, andere stehen, einige unter sich im Gespräch, andere zur Frau emporblickend. Virgil, Homer, Horaz, Lucan, Ovid, Juvenal, Pamphilius, Pindar, Statius, Apulejus, Varro, Caecilius, Euripides, Antiphon, Simonides, Architas, Sallust, Vegetius, Claudian, Persius, Martial, Livius, Valerius, Orosius, zuletzt, mit überschwänglichem Lobe: Dante.

Dies das Ganze. Gegenüber erblickt der Dichter sodann den ‚weltlichen Ruhm' ‚la Gloria mondana' als thronende Herrin einer der andern Wände. Dies und das Weitere gehört nicht hierher.

Es ist merkwürdig, wie Dante's, Petrarca's und Boccaccio's Darstellungen sich unterscheiden.

Dante, obwohl der anschaulichste, giebt nichts Malerisches. Man glaubt mitten unter seinen Gestalten zu sein, sie bewegen sich wie der Verkehr lebender Menschen, sie halten nicht still in fester Stellung. Man sieht weder Umrisse, noch Licht und Schatten. Bei Petrarca schon mehr. Hier wenigstens ist der Leser als abgetrennter Zuschauer gedacht, an dem der Zug vorbeigeht, dem Wagen des Ruhmes nach. Wir sehen Figur auf Figur folgen, jede von einer Seite sichtbar, jede in einer gewissen Ferne, welche den Anblick gestattet. Boccaccio dagegen ordnet absichtlich malerisch an. Das seinem Wandgemälde zu Grunde liegende Schema ist dasjenige, nach welchem seiner Zeit die Darstellung symbolischer Versammlungen gewöhnlich war. In der Mitte oben Gottvater en face, rechts und links die mit ihm thronenden Heiligen. Unten zwei grosse Massen zur Rechten und Linken, beide von ihrer Seite her meist im Profil der Mitte, welche über ihnen die Höhe hält, zugewandt mit den Blicken. So disponirte hundert Jahre später noch Fiesole, und nach dieser Anordnung sehen wir Raphael's Disputa noch aufgebaut.

Keiner von den dreien aber giebt künstlerische Motive,

nach denen eine der Figuren der Schule von Athen sich wiedererkennen liesse. Petrarca's Verse:

Vidi Archimede star col viso basso

und weiter:

E Diogene Cinico, in suoi fatti
Assai più, che non vuol vergogna, aperto

scheinen mir kaum citirbar. Denn Raphael hat weder Diogenes in unanständiger Entblössung, noch Archimedes ,col viso basso' dargestellt, was doch nicht mehr als ,mit gesenkten Blicken' bedeutet [1]). Lanzi freilich [2]), der diesen Mangel gefühlt zu haben scheint, macht, wo er die Stelle anführt, ,col capo basso' daraus.

Diesen Quellen also, die zunächst lagen und aus denen in höherem oder geringerem Grade Raphael geschöpft haben sollte, war für ihn nichts zu entnehmen. Dagegen haben diejenigen, welche ihm Hülfsmittel zu liefern hatten, den Autor glücklich herausgefunden, aus dem sich malerische Motive für die Gestalten von Philosophen gewinnen liessen.

1497 war Sidonius Apollinaris zum erstenmale wieder gedruckt worden. Er, Claudian, Ausonius und Boethius sind die letzten Lichtpuncte der römischen Schriftstellerei. Nachher tritt Barbarei ein. Sidonius, der die Deutschen in Gallien, seine Heimath, einströmen und dort Königthümer gründen sah, erlebte die äussersten Zeiten römischer Litteratenthätigkeit als abschliessender Fortsetzung der Autoren der goldnen Latinität. Bis zu Sidonius ist eine auf ein gebildetes römi-

---

[1]) Wie Dante Inf. III, 79 sagt:

— gli occhi vergognosi e bassi.

Alessandro Vellutello bringt in seiner Expositione (Ausg. Venedig 1547 p. 202) den viso basso des Archimedes damit in Verbindung, dass ihn bei der Eroberung von Syracus der Römische Centurion in seine auf den Boden gezeichneten Figuren ganz versenkt fand. Mir scheint das etwas zu weit getrieben. Keinenfalls, wenn Raphael hierauf hindeuten wollte, brauchte er es erst aus Petrarca zu holen. [2]) Storia Pittorica (Firenze 1822). II, 50.

Digitized by Google

sches Publicum basirte Continuation der Stylentwicklung vorhanden.

In einem seiner bis zur Unverständlichkeit oftmals gezierten Hochzeitsgedichte [1]) wird ausgeführt, wie der Bräutigam, ein der platonischen Philosophie zugethaner junger Mann, im Tempel zu Athen, welcher den hohen Denkern der Menschheit als Ruhesitz angewiesen ist, ihrer Lehren theilhaftig wurde. Dieser Tempel wird beschrieben. Als seine Bewohner gehn die grossen Philosophen des Alterthums [2]) jeder da seinen Studien nach und belehren ihre Anhänger; die gesammte Beschreibung aber ist nichts als die zu idealem Leben erhobene Darstellung eines Gymnasiums der damaligen Zeit, in welchem Philosophie gelehrt ward und, wie einer von Sidonius' Briefen uns als wichtige Notiz mittheilt: wo Abbildungen der bedeutendsten Philosophen an den Wänden zu erblicken waren. Dieser Brief, der neunte des neunten Buches, giebt entscheidende Auskunft über einen Theil des litterarischen Materials, welcher bei Raphael's Schule von Athen zur Verwendung kam.

Sidonius sagt einem jungen Geistlichen Schmeichelhaftes über ein herausgegebenes Buch philosophischen Inhaltes. Igitur his animi, literarumque dotibus praeditus, mulierem pulchram, sed illam, Deuteronomio stipulante, nubentem, domine Papa, tibi jugasti: quam tu adhuc juvenis inter hostiles conspicatus catervas, atque illic in acie contrariae partis adamatam, nihil per obstantes repulsus praeliatores, desiderii brachio vincente rapuisti, Philosophiam scilicet, quae violenter e numero sacrilegarum artium exempta, raso capillo superfluae religionis, ac supercilio scientiae saecularis, amputatisque pervetustarum vestium rugis, id est, tristis dialecticae flexibus falsa morum et illicita velantibus, mystico amplexu jam de-

---

[1]) Carmen XV. [2]) Sidonius und seine Zeitgenossen fühlen sich der ‚Antiquitas' gegenüber ganz als Moderne.

faecata tecum membra conjunxit. Haec ab annis vestra jam dudum pedissequa primoribus; haec tuo lateri comes inseparabilis, sive in palaestris exercereris urbanis, sive in abstrusis macerarere solititudinibus; haec Athenei consors, haec monasterii, tecum mundanas abdicat, tecum supernas praedicat disciplinas. Huic copulatum te matrimonio qui lacessiverit, sentiet ecclesiae Christi Platonis Academiam militare, teque nobilius philosophari. Primum, ineffabilem Dei patris asserere cum sancti spiritus aeternitate sapientiam. Tum praeterea, non caesariem pascere, neque pallio aut clava, velut sophisticis insignibus gloriari, aut affectare de vestium discretione superbiam, nitore pompam, squalore jactantiam, neque te satis hoc aemulari, quod per gymnasia pingantur Areopagitica, vel Prytaneum, Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma cadente[1]), Aristoteles brachio exerto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis, etc.

Die Philosophie Plato's sehen wir dargestellt als eine Braut, welcher Faustus, der Empfänger des Briefes, sich durch sein Buch vermählt habe. ‚Mit diesen Gaben des Geistes und diesen Kenntnissen ausgestattet, hast du dir ein schönes Weib in rechter Ehe verbunden: das du, obgleich es auf gegnerischer Seite[2]) stand, trotzdem, in immer noch jugendlicher Kraft, mitten aus den Reihen deiner Feinde mit von Sehnsucht gestähltem Arme siegreich geraubt hast: die Philosophie, welche aus ihrer unheiligen Umgebung mit Gewalt herausgerissen, von dem überflüssigen Beiwerke heidnischen Glaubens, weltlicher Vielwisserei und althergebrachten Wort-

[1]) Die Lesart ‚candente' liesse den Gegensatz verlieren. [2]) Sidonius ist Christ.

und Gedankenfloskeln befreit, neu geheiligt und geweiht sich dir anvermählt hat. Diese, einstmals deine Dienerin, als du noch ein Kind warest, ist jetzt deine unzertrennliche Genossin geworden, magst du nun im Gewühl der Stadt weilen, magst du die Einsamkeit suchen. In den Pflanzstätten der Wissenschaft wird sie vom weltlichen ab zu geistlichem Studium dich hinleiten, und wer dich dieser deiner Ehe wegen etwa antasten sollte, der wird empfinden, wie die platonische Academie streitend eintrete für die Kirche Christi, deren eigentliche Grundprincipien sie anerkennt, während sie allem innerlichen Wesen des gemeinen Sophistentreibens entgegen ist. Da heisst es nicht das Haar lang wachsen zu lassen, mit Mantel und Purpurstreifen aufzufallen, durch Eleganz blenden zu wollen oder durch Vernachlässigung der Kleidung Verachtung der Dinge vorzugeben, oder in der äusserlichen Haltung die Philosophen nachzuahmen, wie sie in den athenischen Gymnasien oder im Prytaneum abgemalt werden: Zeusippus mit vorgebeugtem, Aratus mit aufgerecktem Halse, Zeno mit zusammengezogener Stirn, Epicur mit glattgespannter Hautfläche, Diogenes mit wallendem Barte, Socrates mit schwindendem Haupthaare, Aristoteles mit vorgestrecktem Arme, Xenocrates mit herangezogenem Beine, Heraclit mit vor Weinen sich schliessenden Augen, Democrit mit lachend geöffneten Lippen, Chrysippus mit zusammengenommenen Fingern der Zahlangabe wegen, Euclid mit auseinandergestreckten der Maassangabe wegen, Cleanthes des einen wie des andern wegen mit angekauten Fingern. Im Gegentheil, wer von derartigen Gesellen jetzt mit dir anbindet, den wirst du durch deine Kenntniss ihrer philosophischen Irrlehren mit seinen eignen Waffen schlagen.'

Sidonius' stylistischer Kunstgriff, der oft bis zur Erschöpfung von ihm ausgebeutet wird, besteht in der oft geschmacklosen Häufung von Gegensätzen. Diesmal jedoch kommt uns diese Neigung sehr erwünscht. Er kannte die

Digitized by Google

Philosophenportraits aus eigner Anschauung und bringt eine Reihe wichtiger Züge vor. Und diese Gegensätze, die Sidonius andeutet und die er dadurch besonders kenntlich macht, dass er sie paarweise vorbringt, sind in derselben paarweisen Zusammenstellung auf Raphael's Schule von Athen erkennbar und erlauben uns eine Anzahl Gestalten sicher zu benennen, woraus für die übrigen sowohl als für das Ganze sich Folgerungen ergeben.

Erstes Paar ist Zeusippus mit vorgebeugtem, Aratus mit aufgerecktem Halse. Bei Aratus sollte damit wohl die auf die Himmelskörper gewendete Aufmerksamkeit angedeutet werden. Beide Philosophen sehen wir auf der Schule von Athen dicht beieinander, in der Gruppe links unter der Apollostatue. Der eine als alter gebeugter Mann, der andere den Kopf an den auf die Architektur mit dem Ellenbogen aufgestützten Arm gelehnt.

Zweites Paar: Zeno mit gefalteter Stirn, Epicur mit glatter Haut. Beide dicht nebeneinander im Vordergrunde links am Rande. Zeno im Profil sichtbar, mit langem Barte, Epicur mit Weinlaub bekränzt und ein Buch haltend, das auf dem Piedestal einer noch unaufgerichteten Säule ruht.

Drittes Paar: Diogenes mit wallendem Barte, Socrates mit spärlicher werdendem Haar. Beide zwar nicht nah zusammen, aber durch keine Figur zwischen ihnen getrennt und leicht herauszufinden.

Viertes Paar: Aristoteles mit vorgestrecktem Arme, rechts neben Plato die Mitte der Composition haltend, Xenocrates mit herangezogenem Beine links unter ihm am Fusse der Treppe sitzend.

Fünftes Paar: Heraclit mit geschlossenen Augen: die Figur rechts neben Socrates; Democrit mit lächelndem Munde: der Jüngling im Profil rechts neben ihm, welcher auf Plato hinblickt und das Haupt ein wenig vorneigt.

Sechstes Paar: Chrysipp mit enganeinandergeschlossenen

halb gekrümmten Fingern, die Figur links unter der Statue Apollo; Euclid mit auseinandergestreckten Fingern, rechts die nächste Gestalt, die ihm gegenüber den Arm mit gespreizten Fingern emporhält.

Diese zwölf Gestalten aber finden wir als Hauptfiguren auf Raphael's Composition wieder. Nimmt man sodann Archimedes, Ptolomaeus und Zoroaster hinzu und betrachtet den Rest [1]), so bleiben ausserdem nur noch eine Anzahl bloss raumausfüllende Nebenpersonen übrig, und das Gemälde wäre damit ausreichend erklärt. Ich habe noch hinzuzufügen, dass das Verdienst, zuerst auf diesen Brief des Sidonius hingewiesen zu haben, dem Abbé Du Bos gehört, welcher in seinen vortrefflichen, oft aufgelegten und auch in Deutschland ihrer Zeit hochgeschätzten Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture zuerst diese Stelle abdruckte, ohne freilich mehr hiuzuzusetzen als: Raphael s'est bien servi de cette érudition dans son tableau de l'école d'Athènes [2]).

Indem wir durch Sidonius nun eine feste Unterlage gewonnen zu haben glauben, scheint nichts mehr dem Zugeständnisse entgegenzustehn, Bellori sei auf dem rechten Wege gewesen, und man habe sich heute Passavant anzuschliessen. Ghisi's Erklärung ‚Paulus in Athen' bedürfte danach kaum einer besonderen Zurückweisung, während Thomassin's ‚Petrus und Paulus im Areopag' nicht einmal erwähnt zu werden brauchten; Raphael selbst hatte ja für die Teppiche Paulus' Predigt in Athen in einer Weise dargestellt, die mit der Schule von Athen nichts gemein hat.

Indessen, die Dinge nehmen bei Zusammenstellung dessen, was für Ghisi's Deutung spricht, nun doch eine andere Gestalt an.

---

[1]) Für den auf den Stufen der Treppe, welche den Aufgang zum Tempel bildet, liegenden Diogenes den Vers des Sidonius Apoll. Carmen XV, 124:

Exclusi prope jam Cynici, sed limine restant

zu citiren, würde zu weit führen. [2]) I, 278 der Ed. v. 1755, welche mir zur Hand ist.

Vasari's Buch ist mit allerlei Anhängen versehen, darunter eine weitläuftige Beschreibung des Apparates, mit welchem die Hochzeit des Francesco di Medici und der Giovanna d'Austria 1565 in Florenz verherrlicht wurde. Die ganze Stadt war decorirt. Statuen, Gemälde, Architecturen, Maskeraden, Theater, Aufzüge: alles findet sich da genau besprochen, wie denn eine solche Beschreibung gleichsam als officielle Mittheilung des Inhaltes der gelieferten Festlichkeiten zu diesen selber gehörte. Wichtig ist sie schon deshalb, weil sie die Erklärung der angebrachten Allegorien enthält. Darunter nun begegnen wir folgender Darstellung.[1])

‚Ma essendo tutta questa macchina alla gloria e potenza della vera religione, ed alla memoria delle sue gloriose vittorie dedicata, pigliando le due più nobili e principali, ottenute contro a due principali e potentissimi avversarii, la sapienza umana cioè, sotto cui si comprendono i filosofi e gli eretici, e la mondana potenza; dalla parte che verso l'arcivescovado riguardava, si vedeva figurato quando San Piero, e San Paulo, e gli altri Apostoli, pieno di divino spirito, disputavano con una gran quantità di filosofi e di molti altri di umama sapienza ripieni: de' quali alcuni più confusi si vedevano gettare o stracciare i libri che in man tenevano, ed altri, come Dionisio Areopagita, Justino, Panteon (sic), e simili, tutti umili e devoti venire a quelli in segno di conoscere e accettare la verità evangelicà.'

Deutsch:

‚Da dieser ganze Aufbau nun — Vasari spricht von einer colossalen Decoration am Canto alla paglia — dem Ruhme und der Macht der wahren Religion und der Erinnerung ihrer ruhmvollen Siege geweiht war, so brachte man die beiden wichtigsten und edelsten (dieser Siege) zur Darstellung, davongetragen gegen ihre beiden vornehmsten und

---

[1]) Vas. XIII, 261.

mächtigsten Gegner: die menschliche Weisheit nämlich, unter welcher die Philosophen und Häretiker verstanden werden, und die weltliche Macht; und so erblickte man abgebildet, wie Sanct Peter und Sanct Paul und die übrigen Apostel, erfüllt vom göttlichen Geiste, mit einer grossen Anzahl Philosophen und mit vielen andern Vertretern menschlicher Weisheit disputirten, unter denen man einige, die am meisten in Verwirrung gebracht waren, die Bücher, welche sie in Händen hielten, zerreissen oder zu Boden schleudern sah, andere dagegen, wie Dionysius den Areopagit, Justin, Pantaleon und ähnliche, demüthig und andächtig zu ihnen herankommen sah, zum Zeichen ihrer Kenntniss und Annahme der evangelischen Wahrheit.'

Diese Composition bringt uns der Schule von Athen wieder näher. Zwar sehen wir auf dieser Niemanden Bücher hinwerfen oder zerreissen, wohl aber sähen wir die beiden Personen der Apostel und das Zuströmen oder sich Abwenden der Philosophen. Und nun vergleiche man den, welcher Paulus sein würde (Aristoteles also der ersten Deutung nach), mit den übrigen Darstellungen Raphael's: seine Gestalt, wie die Teppiche ihn zeigen, entspricht auf das Genaueste der Figur der Schule von Athen. Derselbe kurze dunkle Bart, dieselbe Gewandung, dasselbe kraftvolle Auftreten [1]).

---

[1]) Die heute sichtbaren Aufschriften ‚Etica' und ‚Timeo' der Bücher, welche Plato und Aristoteles in Händen halten, sind in dieser Orthographie unmöglich ächt. Es ist ganz undenkbar, dass man nicht wenigstens ‚Timaeus' und ‚Ethica' geschrieben hätte. Sie scheinen sammt dem, was heute die Tafel des sogenannten Pythagoras enthält, von Maratta etwa frisch aufgemalt zu sein. Stand aber auf der Tafel des Evangelisten, welchen Agostin Veneziano 1524, vor aller Beschädigung der Gemälde also, stach, der englische Gruss in griechischer Sprache, so wird kaum anzunehmen sein, dass die Büchertitel bei Plato und Aristoteles, wenn sie überhaupt vorhanden waren, nicht in griechischer Fassung gegeben waren. Wie sie heute dastehn, scheinen sie nach Vasari aufgesetzt, bei dem die italiänische Version natürlich nicht maassgebend sein kann. Vasari konnte so schreiben, auch wenn er sie griechisch vor Augen hatte.

Nähme Paulus (allein, oder mit Petrus) aber die Mitte ein, so würde dazu Vasari's Deutung der Vordergruppe links als ,Evangelisten', und nicht minder dazu der ,Evangelist' des Stiches des Augustino Veneziano passen. Und nicht dies allein. Vasari nannte den Dionysius Areopagita, ohne allerdings näher anzugeben, was er thue und wo er stehe. Betrachten wir auf ihn hin nun die Gruppe des Vordergrundes rechts, dessen Mitte der andern Erklärung nach Archimedes bildet.

Bekannt ist, dass Dionysius, der recipirten Legende zufolge, als junger Mensch von 25 Jahren in Egypten reisend, dort aus astronomischen Beobachtungen den Tod Christi erkannte, noch ehe die Nachricht des Ereignisses ihn erreichte. Er gehört zu denen wieder, welche durch Paulus, als dieser im Areopag lehrend unter die heidnischen Philosophen trat, bekehrt wurden. Die Legende spinnt diese Begegnung soweit aus[1]), dass Dionysius für diese athenische Episode zur Hauptperson neben Paulus wird.

Suchen wir ferner die Gruppe im Vordergrunde rechts dem anzupassen. Da die Himmels- und Erdkugel in den Händen des Ptolomaeus und Zoroaster. Da das Erstaunen der jungen Leute über ein sie überraschendes Resultat, unter denen ich freilich Dionysius selbst nicht zu bezeichnen vermöchte. Allein dass gerade diese Scene von italiänischen Meistern gewählt worden sei, um den Begriff ,Astrologie' darzustellen, beweist Domenico Tibaldi, welcher Dionysius Areopagita in diesem Sinne auf den Deckengemälden der Bibliothek des Escurial anbrachte.

Wir dürfen noch weiter gehen. Eine zweite Persönlichkeit wird in der Apostelgeschichte neben der des Dionysius genannt: Damaris, in Betreff derer viel gestritten worden ist, ob sie, nur als γυνὴ bezeichnet, als eine Frau ohne weiteres

[1]) Acta Sanctorum unterm 9. November.

Digitized by Google

oder als die Ehefrau des Dionysius aufzufassen sei. Wir wissen, welche Mühe die Frau auf dem Vordergrunde links dicht neben der Gestalt des schreibenden Evangelisten den Erklärern gemacht hat: hier nun wäre ein Name für sie gegewonnen. Ohne Zweifel hat Raphael auf der Composition ‚Paulus in Athen' für die Teppiche bei der Frau und dem Manne am Rande rechts dieselben Personen im Sinne gehabt.

So nun wäre für die Schule von Athen eine neue Erklärung begründet. In Erweiterung der Erzählung, welche die Apostelgeschichte bringt, sähen wir die beiden Hauptstreiter für das Christenthum der gesammten Philosophenwelt entgegengestellt. Auch vom Areopag ist abgesehen: einen idealen Tempel erblicken wir, in dessen Mitte Petrus und Paulus stehn. Links vorn die Evangelisten, auf der Schreibtafel des am meisten hervortretenden von ihnen die wunderbare Verkündigung der Geburt Christi; rechts Dionysius, im Begriff, auf überirdische Weise den Tod Christi zu vernehmen. Zwischen ihnen das Gewühl der heidnischen Philosophen, in welche die neue Lehre erregend eingeschlagen hat.

Dass es den damaligen Künstlern wenig darauf ankam, bei Darstellung der Scenen des Neuen Testamentes strict nach dem Texte zu gehen, zeigt sich so oft, dass hier kein Anstoss daran genommen werden kann. Ich verweise jedoch auf eine Composition Raphael's, wo dies besonders deutlich wird. Wenn wir die Erzählung vom Tode des Ananias in der Apostelgeschichte lesen [1]), so haben wir nur Johannes und Petrus vor uns, denen gegenüber die Tragödie ihren Verlauf nimmt. Sie stehen unsern Gedanken nach im Vordergrunde, von den andern Aposteln ist gar nicht die Rede. Raphael dagegen giebt sie alle zwölf. Johannes aber, weil seine zarte Persönlichkeit, wie die Kunst ihn auffasste und darstellte, für so furchtbare Scenen als Mitspieler nicht ge-

[1]) Cap. 4 u. 5.

eignet war, steht links im Hintergrunde, so fern als möglich, und damit beschäftigt, Geld von den Gläubigen zu empfangen, welche ihr Hab und Gut verkauft haben, während als Verkündiger des göttlichen Strafgerichtes zwei Männer vorn die Mitte einnehmen, von denen wir den einen neben Petrus unwillkührlich Paulus nennen möchten, obgleich Paulus hier nichts zu thun hatte. Auffallend erinnern sie an die beiden Mittelfiguren der Schule von Athen. Dasselbe gewaltige Ausstrecken des Armes beim einen, dasselbe feierliche Erheben beim andern. Offenbar sind die beiden Apostel über dem sterbenden Ananias die höchste, letzte Vollendung der beiden Apostel, oder Philosophen, wie man nun will, der Schule von Athen, wie denn überhaupt beide Compositionen der Anordnung nach eine gewisse Verwandtschaft haben.

Ich fasse dies Alles in einige Sätze zusammen:

Die malerische Darstellung ,Paulus in Athen' ist nachweisbar. Die Deutung der Schule von Athen in diesem Sinne finden wir bereits 1523, früher als die ,Plato und Aristoteles', welche 1550 zuerst erscheint. In demselben Jahre erklärt Ghisi's Stich das Gemälde jedoch ausdrücklich im anderen Sinne. Vasari's Deutung des Evangelisten im Vordergrunde links im Sinne der Auffassung ,Paulus in Athen' zeigt, dass diese Deutung ihm selber bekannt war. Den Grund, warum er für diese eine Figur sogar sie sich aneignete, im Übrigen aber ignorirte, wissen wir nicht.

Und ferner:

Die Benutzung des Sidonius Apollinaris stände dem nicht entgegen, dass ,Paulus in Athen' von Raphael gemalt werden sollte. Auch hierbei bedurfte Raphael Motive für Philosophengestalten und konnte für diese Auffassung sowohl als für die andere anwenden was sich bei Sidonius an Material darbot.

Allein was für die Deutung ,Paulus in Athen' spricht, ist mit dem Gesagten noch nicht erschöpft.

Digitized by Google

Indem ich bis hierher die beiden Erklärungen des Gemäldes einander gegenübersetzte, ging ich aus von äusseren, in das Werk hineingetragenen Gründen; nun jedoch darf zu Gunsten der zweiten Meinung ein aus dem Gemälde selbst hervorbrechender Grund zur Sprache kommen.

Der Künstler will dem Betrachtenden etwas vor Augen bringen, was ihm im höchsten Grade bedeutend erscheinen soll. Handelt es sich um die Darstellung eines historischen Momentes, nehmen wir an: einer That, die als einschneidend bekannt Jeden sofort erregen und packen muss, so wird der Künstler in deren malerischer Behandlung dennoch eine Composition zu schaffen suchen, die als rein menschliches Ereigniss, ohne Namen und Inschrift, dennoch durch die blosse Bewegung und Leidenschaft, durch ihre eigene reine Gewalt uns fesselte. Wir brauchten in Goethe's Tragödie statt Iphigenie, Orest und Pylades nur Schwester, Bruder und Freund zu setzen, und der Eindruck wäre beinahe der gleiche. Der ächte Künstler sieht ab von äusserlicher Hülfe durch Erklärungen: er will durch die blosse Macht der Form rühren.

Wenige Künstler aber nur stecken sich ein so hohes Ziel, und wenigen nur gelingt es, soviel zu erreichen. Was bliebe als reinmenschlicher Inhalt zurück, wenn wir bei ganzen Reihen Gemälden, die das Abendmahl Christi darstellen, von aller Kenntniss des Gegenstandes absähen und nur in Betracht zögen, was wir vor Augen haben. Man erblickte eine Anzahl Männer, welche mit einer gewissen Ruhe und Zurückhaltung zusammen an derselben Tafel speisen. Nun aber erfasst ein Geist wie Lionardo da Vinci diesen Stoff! Jeder, mag er wissen was vorgeht oder nicht, musste fühlen, dass Christus die Mitte einer geheimnissvollen Vereinigung bildet, dass das Brechen des Brotes durch seine Hände und die erklärenden Worte aus seinem Munde etwas seien, das wie ein plötzliches Ereigniss die Übrigen durchzuckt. Die Composition hat eine Mitte und eine Bewegung zu ihr hin und

von ihr aus empfangen. In all den Aposteln drückt sich eine die tiefste Seele ergreifende Erschütterung aus. Bei jedem anders, seinem besonderen Character nach. Es ist, als drängte jeden ein geistiger Zwang, sich zu zeigen, wie er wahrhaft sei. Lauter irdische Schicksale sehen wir offenbart und in die Mienen und Bewegungen des Körpers gleichsam aus dem Kerne des Daseins hineingelockt; und mitten unter den Aposteln, erhaben über diese Verschiedenheiten, Christus, einsam wie eine Seele in ihrer Todesstunde, die den Körper zu verlassen im Begriffe steht, der ihr nichts mehr nützen kann in diesen äussersten Augenblicken.

Was die Composition eines Malers (wie die Scene einer dramatischen Dichtung historischen Inhaltes) haben muss wenn sie ergreifen soll, ist reines dramatisches Interesse. Eine Kraft, die in Bewegung setzt und die Achse der Darstellung bildet, muss sich fühlbar machen. In Raphael's früheren Compositionen fehlt diese Concentration: in seinen römischen Arbeiten vermissen wir sie selten. Ein Umschwung, der sich vollzieht, ist fast immer die Seele des Bildes. Gehen wir die Zimmer des Vaticans durch. Der Moment, wo der Priester die Hostie sich in Blut verwandeln sieht: der Inhalt der Messe von Bolsena. Das gebietende Wort des Pabstes, das die Flammen zum Stehen bringt: der Burgbrand. Das Erwachen der Wächter im Momente, wo Petrus entführt wird. Das Erscheinen himmlischer Gestalten, welche Attila zum Erstarren, Heliodor zur Flucht bewegen. Die am Himmel erscheinenden Engel, die die Schlacht zwischen Maxentius und Constantin entscheiden. Am höchsten: die Himmelfahrt Christi, welche auf die Gruppe am Berge unten eine erschütternde Bewegung hervorbringt.

Der Moment, welcher die krystallisirende Kraft gleichsam für Parnass und Disputa abgiebt, wird später besprochen werden. Hier sei nur gesagt, dass er vorhanden ist und sich nachweisen lässt. Wählen wir für die Schule von Athen die

Digitized by Google

zuerst gegebene Erklärung, so bietet die gesammte Composition gar keine Bewegung; nehmen wir ,Paulus in Athen' an, so tritt sie ein. Indessen, es kann eingeworfen werden, die Compositionen der Camera della Segnatura gehörten zu Raphael's frühesten römischen Arbeiten, und es dürfe der eben berührte Gesichtspunct hier nicht mit der Schärfe genommen werden, wie bei den späteren Werken.

Und es kann ferner eingewandt werden, der Gegensatz zwischen platonischer und aristotelischer Philosophie als historisch weltbewegendes Abbild fast allen menschlichen Gegensatzes auf geistigem Gebiete sei bedeutend genug, um die Mitte eines die Philosophie darstellenden Gemäldes zu bilden.

Wir gewinnen also auch dieser Betrachtungsweise nichts ab, für entscheidende Deutung im einen oder anderen Sinne.

Ehe wir die Sache jedoch im Ungewissen lassen, fragen wir, ob mit den beiden Deutungsversuchen die Erklärungen überhaupt erschöpft seien. Und hier findet sich, dass, wenn wir von der Forderung, die Composition müsse eine Bewegung, einen Umschwung darstellen, absehen, sich eine dritte Deutung derselben aufstellen lässt.

Bekannt sind die Versuche des Mittelalters, die Wissenschaften in Categorien zu bringen [1]). Die Griechen hatten vier freie Künste, sechs freie Wissenschaften und drei philosophische Wissenschaften. Aus ihren sechs freien Wissenschaften (liberales disciplinae) wurden, mit Hinzufügung einer siebenten (der Logik), die sieben freien Künste des Mittelalters. Sie theilten sich in die niederen: Grammatica, Dialectica, Rhetorica: unter dem Namen ,Trivium'; und in die höheren: Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie oder Astrologie, was dasselbe war: als Quadrivium zusammengefasst. Dazu traten Physik nebst Metaphysik, Moral und

[1]) Petri Alfonsi Disciplina Clericalis ed. Val. Schmidt p. 110.

Digitized by Google

Theologie. Dante's Convito ist am bequemsten darüber nachzulesen.

Gehen wir nun von Vasari's Deutung aus: Vereinigung der Theologie mit der Philosophie und Astrologie durch die Theologen, und nehmen wir Aristoteles und Plato als Repräsentanten der Theologie, d. h. jener Wissenschaft, welche als die Vorstufe und Vorübung zum Eindringen in die letzten Geheimnisse der christlichen Lehre betrachtet wurde [1]), so gebührt ihnen und den Ihrigen die Mitte. Die trivialen Wissenschaften, welche die Anfänge der Geistesbildung geben, erscheinen durch die Gruppe im Vordergrunde links repräsentirt; das Quadrivium, mit welchem die vorgeschritteneren Jünglinge sich beschäftigen, wäre gegenüber links dargestellt. Die Musik hätte hier deshalb nur in Apollo's Statue ihre Vertretung, weil sie durch Raphael auf dem Parnass ihre eigne Stelle empfing, während die Offenbarungslehre für die Mitte der Composition ausgeschlossen werden musste, weil sie auf dem Gemälde der Disputa besonders symbolisirt ward.

Hiermit wäre auf den Wortlaut die Erklärung beibehalten, welche Vasari's Text aufstellte. Auch bei ihr ergeben sich drei grosse Massen, die vom darstellenden Künstler einestheils zu trennen, anderentheils auch im Zusammenhange zu halten waren, eine Aufgabe, welche in der Composition als gelöst erscheinen könnte. Wäre fest überliefert, dies sei der Gedanke, welcher Giulio dem Zweiten oder denen vorschwebte, die beauftragt waren, Raphael über das Darzustellende zu instruiren, so würde das Gemälde keine Unmöglichkeit bieten [2]).

---

[1]) Über den Aristoteles des Mittelalters ebendas. 125 ff. [2]) Füssly (Lectures on Painting) stellt für die Malereien sämmtlicher Vaticanischer Gemächer eine Theorie auf, welche den ‚Triumph der Kirche' als leitenden Gedanken, aus dem alle Compositionen hervorgegangen seien, annimmt. Ich kenne diese Ansicht jedoch nur aus der Anmerkung in Duppa's Life of Rafaello p. 25 ff. (da Füssly's Lectures auf der hiesigen K. Biblio-

Für welche von den drei Erklärungen nun entscheiden wir uns? Die Frage scheint kaum mehr gestattet.

Ich will statt zu antworten eine Frage dagegen aufwerfen: Würde, falls wir eine der drei Erklärungen als die richtige verbürgt empfingen, unser Verständniss dessen, was Raphael eigentlich gewollt hat, durch diese Enthüllung wachsen? — Wir würden nur wenig gefördert werden, glaube ich.

Raphael war kein gelehrter Philosoph. Er führte aus was Andere ihm auftrugen; die symbolische Zusammenstellung der Schule von Athen, mag die Composition nun auszulegen sein wie sie wolle, kann nicht als Resultat seiner eignen Studien angesehn werden. Ihm war gleichgültig, ob der schreibende Alte im Vordergrunde links Pythagoras oder Matthäus sein sollte. Was Raphael von eignem historischen Gefühle in der Schule von Athen zusetzte, lag ganz wo anders. Dieser Inhalt aber, der des Künstlers ächtes Eigenthum bildete, geht uns hier doch zumeist an.

Ihn wollen wir zu gewinnen suchen.

Michelangelo könnte in der Gestalt der Nacht, an der er in den trübsten Zeiten zu Florenz meisselte, die in ewigen Schlaf versinkende Freiheit seiner Vaterstadt personificirt haben, und es würde diese Erinnerung, wäre sie nachzuweisen, wie ein unsichtbarer Schleier über seinem Werke liegen. Dante, wenn er im Eingange seines Gedichtes die furchtbare Wildniss beschreibt, in die hinein er sich verirrte, hatte im Allgemeinen die Laster dieser Welt, sodann die Stadt Florenz, noch genauer: die ihm feindliche Partei, der er die Verbannung verdankte, im Sinne. Sein Gedicht konnte, wie er selbst sagt, auf mehr als eine Weise ausgelegt wer-

thek nicht vorhanden sind), und bin nicht im Stande zu beurtheilen, in welcher Weise die Behauptung im Detail durchgeführt worden ist. Dass die Gemälde das Pabstthum verherrlichen, ist offenbar und versteht sich von selbst; dass aber ein derartiger Plan für das Ganze gleich Anfangs vorgelegen habe, ist wenigstens aus dem mir bekannten Material nicht erweisbar.

Digitized by

den. Für uns, die wir das wissen, empfängt der dunkle Wald, in den seine Verse uns einführen, noch etwas Besonderes dadurch. Für Dante selbst aber blieb die thatsächliche Schilderung der Wüste selber die höchste künstlerische Arbeit.

Bei Michelangelo und Dante ging dieser Zusatz, den die Bilder, welche sie uns vorführen, ausser ihrer rein künstlerischen Wirkung noch als höchstes geistiges Gewürz gleichsam empfangen, aus ihrer Seele und aus ihren Schicksalen hervor. Wir wollen fragen, was Raphael denn als Schöpfer seines Werkes als geistige Zuthat höchster Art in die Schule von Athen aus sich hineinlegte, und es lässt sich darauf Antwort geben. Nicht die Befriedigung flegt uns daraus entgegen, mit der ein grosser Historiker etwa eine systematische Darstellung der Philosophie als abgeschlossen und vollendet erblickt. Ganz anders geartet ist das Gefühl, das uns zu Theil wird. Das Festliche, Freudige, Prachtvolle, das wie morgendliche Frühlingsluft aus Tempelhallen aus dem Gemälde uns anweht, ist der Athemzug des Römischen Daseins jener Tage, denen wohlbekannt, welche die Geschichte der Stadt im Umschwunge des 15. und 16. Jahrhunderts kennen. Das hat Raphael mit voller Seele empfunden und als Künstler durch die Formen seines Werkes verewigt.

Über der Menschheit schwebt zu allen Zeiten als höchster Traum der Zukunft eine Ahnung des Friedens, der Stille, der Erfüllung alles Ringens, des Verständnisses aller Völker in Betrachtung der Dinge.

Die christliche Theologie nennt es das Reich Gottes auf Erden; weniger mystisch schon klingt: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Die, denen auch diese Terminologie nicht gefiele, weil sie von zuviel unwürdigen Lippen misbraucht worden ist, derer man sich nicht erinnern möchte, könnten sagen: Auflösung alles politischen Ehrgeizes und Verwendung aller geistigen Kraft auf Studium der Menschenseele und der natürlichen Erscheinungen.

Jedes Jahrhundert wiederum hat seine besondere Redaction dieses Traumes vor Augen. In dem, welches der französischen Revolution vorherging, war die Insel, auf der die Gestalten des ‚Emil' von Rousseau zuletzt alle sich begegneten, das Vaterland, zu dem sich alle idealen Wünsche sehnten. Noch früher: die Insel Felsenburg und Robinsons Insel. Noch früher, als Spanien die Welt beherrschte: Eldorado. Davor: Arcadien. Diese Triften sind es, auf denen Tasso's Lämmer weiden. Kräftiger, grösser, männlicher aber, als all das, ist der ideale Traum der römischen Gelehrten in den Zeiten Giulio des Zweiten gewesen.

Gebunden gleichsam an die Stätte Roms, das als die älteste Stadt der Welt und die heilige Mitte der Erde betrachtet würde, dessen Geschichte die Geschichte der Welt war, nahm das im Glauben an eine ungeheure Vergangenheit wurzelnde politische Gefühl des Mittelalters in den verschiedenen Zeiten Roms dort verschiedene Gestalt an. Männer hatte es immer gegeben, welche durch den Untergang der grossen Macht, die sie vor Augen sahen, von Schmerz erfüllt, zugleich aber durch die Gewissheit der Unvergänglichkeit dessen, was sie gleichwohl hinschwinden sahen, getröstet, über den Ruinen Roms wehmüthiger Begeisterung sich hingaben. Von den Tagen Cassiodors an, der unter dem Schutze des grossen Deutschen Theodorich für die Wiedererhebung und Wiederherstellung der ewigen Stadt sich abmühte, indem zugleich sein Gefühl, als begiesse er uns die Ränder eines ungeheuren verschmachtenden Feldes, so deutlich durchbricht, sehen wir von Jahrhundert zu Jahrhundert den Geist derer, die die Geschichte Roms zu verstehen im Stande waren, durch das gleiche Gefühl bewegt.

Während es aber fast tausend Jahre hindurch nur einsame Gestalten waren, in denen Rom das erweckte, begann im Laufe des Jahrhunderts, an dessen Ausgange Raphael geboren wurde, die begeisterte Anschauung der Ver-

gangenheit breiter zu fliessen. Es traten Päbste auf, unter deren Herrschaft reale Pläne sich bildeten, die alte Pracht der Stadt neu erstehen zu lassen. Eine Stimmung, an welcher Wissenschaft, bildende und dichtende Kunst gleichen Theil hatten, fing an in Italien mächtig zu werden, deren Wellen zu der Zeit, wo Raphael arbeitete, am höchsten gingen. Es sind das für das geistige Leben der Völker immer die glänzendsten, fruchtbarsten Momente, wo eine bis dahin von einsam arbeitenden, einzelnen Männern verbreitete Kunst und Gelehrsamkeit plötzlich in die Adern des gesammten gebildeten Publicums einströmt. Es entsteht dann ein frühlingsmässig glänzender Zustand, wo Alles einander befördert, wo jede geistige Regung ihr Verständniss, jeder Keim seine Blüthe erlebt, jede Frucht ihren vollgeniessenden Lippen begegnet. So war die Stimmung des Roms, in welches Raphael eintrat.

Eine Anschauung der Vergangenheit ergriff dort die Gemüther, deren Grossartigkeit etwas Berauschendes hatte. Ein anderes Wort kann nicht gewählt werden, wenn bezeichnet werden soll, bis zu welchem intimen Hineinleben in die Gedanken des Alterthums ganze Reihen von Männern es damals gebracht haben, bei denen der Cultus der antiken Welt zu einer Schwärmerei geworden war, welche sie durch täuschende Wiederholung der antiken Lebensformen für den gewöhnlichen Lauf des Daseins zu etwas Wirklichem erhoben. Man glaubte an eine Epoche völlig harmonischen Lebensgenusses und trachtete ihn neu herbeizuführen. Nichts sollte da fehlen. Antike Philosophie und moderne Religion vermischten sich, classisches Latein ward zum reinen Dialecte erhoben, in dessen Formen sich Männer und Frauen, Gelehrte und Ungelehrte, Dichter und Feldherren des damaligen Italiens mit der Leichtigkeit bewegten, mit der bei uns im vergangnen Jahrhundert Französisch gesprochen und geschrieben ward. Giulio II wollte kein Gelehrter sein, aber er liess malen, er liess nach Statuen graben und räumte den

sich wieder erhebenden Marmorgöttern Gemächer in seinem apostolischen Palaste ein. Raphael war noch weniger ein Gelehrter, aber er athmete die Luft seiner Zeit, und wohin er hörte oder horchte, schlugen die Laute und Gedanken des Alterthums an sein Ohr. So mächtig ward auch über ihn dies Element, dass der ideale Wiederaufbau des antiken Roms aus den vorhandenen Trümmern seine letzte Arbeit wurde, über die er hinstarb. Es war, als sprühten die Denkmale der alten glorreichen Zeit ein geheimes belebendes Feuer aus, das erwärmend und blüthen- und fruchttreibend auf die Gedanken des neuesten Tages wirkte.

Dieser Zustand wäre ein lügenhafter und beängstigender gewesen, hätte das melancholische Bewusstsein unwiederbringlicher Verlorenheit alter Grösse nicht dennoch immer den Grundton der Stimmung abgegeben. Die nicht zu bewältigenden Ruinen Roms predigten, wie wenig die lebende Generation vermöge und wie tief man gesunken sei. Allein diese Ruinen zeigten auch wieder, wieviel Menschen, und zwar Römer, zu erreichen vermocht hatten. Rom war das alte ewige Rom für seine Bewohner. Ohne diese Reste einer Vergangenheit, die auch als blosser Schatten dennoch das Eigenthum der Stätte selber blieb, über der ihr Bild schwebte, hätte ein Gedanke wie der der Peterskirche gar nicht gefasst werden können. Schon als Nicolaus der Fünfte, Jahrzehnte vor der Geburt Raphael's, Pläne machen liess, wie Peterskirche und Vatican wiederherzustellen seien, leuchtet aus dem Colossalen dieser Projecte ein Geist des Wetteifers mit dem Alterthume heraus; während, als das 17. Jahrhundert, welches dem Raphael's und Michelangelo's nachfolgte, die Stadt in der That in ungeahnter Pracht wiederherzustellen begann, diesen Generationen der Glaube nicht fern lag, das Alterthum in der That übertroffen zu haben. Raphael's Eintritt in Rom fällt in die Zeiten, zu denen diese Gedanken von natürlicher Bescheidenheit noch gedämpft, von der Hoff-

nung einer glänzenderen Zukunft aber zugleich erhoben waren. Raphael's jedem Verständnisse grosser Dinge sich eröffnende Seele nahm den Geist in sich auf, welcher Rom bewegte. Dieser Geist ist es gewesen, der die Schule von Athen in ihm gestaltet hat. Ein Tempel, der zugleich Academie und Kirche war; eine Versammlung in ihm zu Hause, die mit den höchsten Gedanken sich herumtrug, welche die Menschheit zu bewegen im Stande waren.

Betrachten wir nun Schule von Athen, Parnass und Disputa als Werke des jugendlichen Raphael in diesem Sinne, so bietet das Zusammenfliessen aller Zeitalter bis zur Gegenwart, concentrirt in drei idealen Puncten, ein durch den Geist der genialsten Künstler hindurchgegangenes Bild der Träume von Vergangenheit und Zukunft, welche Rom damals erfüllten. Und dies sich klar zu machen, wenn Raphael verstanden werden soll, ist wichtiger, als das zu suchen und zu finden, was etwa für diese und jene Figur oder Gruppe bildender erster Anstoss gewesen sein könne, und welche Namen hier zu vertheilen seien. —

Indem ich hiermit einstweilen abschliesse, bemerke ich zugleich, dass aus der Entstehungsgeschichte der Disputa und des Parnass sich erlaubte Consequenzen für die äusserliche Entstehung auch der Schule von Athen, als malerisches, mit irdischen Mitteln herzustellendes Werk, ergeben, welche uns ihr gegenüber auf einen ganz neuen Standpunct stellen. Wir werden nicht nur eine allmählige Weiterbildung der Composition aus ersten, sehr einfachen Anfängen, sondern zugleich mit diesem Wachsthum der Arbeit eine Weiterbildung der leitenden Gedanken erkennen. So gefasst nimmt die Frage der Deutung der Schule von Athen auf die einzelnen Gestalten dann eine ganz andre Gestalt an. Hiervon wird am Schlusse des Commentars zu Cap. XII die Rede sein.

Da auch erst wird sich herausstellen, wie die Frage: welches von den drei Gemälden der Camera della Segnatura

zuerst von Raphael vollendet worden sei, beantwortet werden müsse.

Es wäre von der grössten Wichtigkeit gewesen, diese Untersuchungen an vorhandene Vorarbeiten Raphael's zur Schule von Athen selbst anknüpfen zu dürfen: allein wir besitzen nur wenig, was auf die früheren Zustände der Composition und deren Genesis hinweist. Es liegen keine ganz frühen Entwürfe vor. Dadurch wird der Eindruck erhöht, den die Schule von Athen wie jedes andere vollendete Meisterwerk macht: ohne viel Bedenken des Künstlers einem einzigen vollen Ergusse begeisterter Anschauung gleich fertig entflossen zu sein. Ohne Zweifel aber verhielt sich die Sache nicht so. Immer wo es aussieht, als seien Kunstwerke wie reife Früchte plötzlich ihren Schöpfern vom Himmel in die offenen Hände gefallen, darf ruhig das Gegentheil angenommen werden, da Vollendung stets nur das Resultat ungemeiner Arbeit sein kann.

Einiges lässt sich aber auch hier errathen, so dürftig die Hilfsmittel sind.

Ein Oxforder Studienblatt [1]) zeigt die Gruppe im Vordergrunde rechts. Sie entspricht ziemlich dem Gemälde, nur dass der sogenannte Ptolomäus (die Figur mit der Erdkugel, welche uns den Rücken zukehrt) das schwere, faltige Gewand noch nicht trägt, das später wohl nothwendig erschien, um den Massen auf der andern Seite des Gemäldes etwas von ähnlich wirkender Schwere entgegenzusetzen. Ferner, nicht nur Raphael und Perugino, die als ganz späte, nachträgliche Zusätze leicht verständlich sind, sondern auch der sogenannte Zoroaster [2]) mit der Himmelskugel sind hier noch nicht sicht-

---

[1]) Fisher I, 32. Pass. fr. II, 84, d. [2]) N. E. p. 217 ff. sowie K. u. K. II, 15 ff. finden sich Passavant's, Rumohr's und meine eignen früheren Ansichten ausgeführt. Weder ihnen noch mir stand damals dasjenige Mate-

Digitized by Google

bar. Höchst auffallend ist, dass Longhena [1]) behauptet, diese Gestalt trage auf dem Mayländer Carton die Kugel noch nicht, da diese heute darauf sichtbar ist. Sie muss, falls Longhena sich nicht getäuscht hat, zugesetzt sein. Sicher aber ist die ganze Figur, gleich denen Raphael's und Perugino's, erst später in die Composition hineingekommen, so dass sich der Gegensatz der beiden, die Himmelskunde sowie die Erdkunde repräsentirenden Philosophen nur als das zufällige Resultat der fortschreitenden Entwicklung der Composition darstellt, in welcher Raphael hier eine Lücke fühlte, die mit einer Gestalt auszufüllen war. Auch trägt die Figur, was sich meistens bei späteren Ausfüllgestalten beobachten lässt, den Character des Portraits. Bei Longhena finden wir den Namen Niccolò della Casa.

Nach links hin schliesst sich auf dem Gemälde an diese Gruppe die der beiden sich auf der Treppe begegnenden Männer, der eine im Mantel und uns den Rücken zuwendend im Hinaufgehn, der zweite halb vom anderen verdeckt im Hinabsteigen begriffen. Ein Oxforder Studienblatt zeigt diese Gestalten [2]) wie das Gemälde, nur mit einem Unterschiede, welcher für Raphael's malerischen Takt wieder ein glänzendes Zeugniss ist. Auf dem Gemälde ist die uns zugewandte Gestalt soweit verdeckt, dass das Bein, mit welchem sie herabsteigend vortritt, nur mit dem Fuſse sichtbar wird: auf dem Studienblatte war die Figur mehr nach rechts gerückt, so dass das Bein zum Vorschein kommen musste, welches neben den beiden vom Knie ab sichtbaren Beinen des Heraufsteigenden zuviel Gliedmaassen an diese eine Stelle gebracht hätte. Raphael hat durch das Verschieben der unteren Figur dem abgeholfen. Beide Gestalten zeigten, was die Hände anlangt, auf dem Studienblatte einen ähnlichen

---

rial auch nur entfernt zu Gebote, welches heute durch die Photographie erreichbar ist. [1]) p. 82. [2]) Fisher I, 31.

Übelstand. Die Hände des Heraufsteigenden sind lebendig bewegt beide nach links hingestreckt, die eine Hand des Herabsteigenden war, gleichfalls nach links vorgestreckt, dicht darüber sichtbar. Raphael hat bei der Ausführung die letztere um soviel höher hinaufgerückt, dass auch hier die Unruhe verschwunden ist.

Eins der brillantesten Studienblätter vielleicht von allen, die von Raphael's Hand existiren, ist die aus der Sammlung des Königs von Holland nach Frankfurt a/M. gekommene Silberstiftzeichnung des auf den Stufen liegenden Diogenes. Eine andere Frage ist, ob diese Figur, welche unmittelbarer Naturanschauung ihre ganze Existenz zu verdanken scheint, von Raphael zuerst so gedacht worden sei. Diesen Zweifel erregte mir eine Freske des Andrea del Sarto in der Annunziata zu Florenz, wo wir, freilich von ganz anderer Seite aufgenommen, einen auf Stufen liegenden Bettler, mit dem Trinkgefässe neben sich, in derselben Lage hingestreckt finden. Es könnte also auch die Gestalt des Diogenes die Reminiscenz eines florentiner Ateliermodells bei Raphael sein.

Die eigenthümlichste Gestalt des ganzen Gemäldes aber ist die erweislich im letzten Augenblicke erst zugesetzte liegende Figur am Fusse der Treppe, links neben Diogenes. Man vergleiche sie mit den übrigen. Wie machtvoll, wie anders geartet als die andern sämmtlich. Allen diesen Philosophen scheint ein gewisses Gefühl, dass die Augen der Beschauer auf ihnen ruhen und sie sich vortheilhaft zu präsentiren haben, nicht abzugehn: nur diesem einen das völlig gleichgültig zu sein. Und nun vergleiche man Michelangelo's Sibyllen und Propheten: sie blicken über die sie anstaunende Menschheit hinüber, wie wir selber etwa uns um die indiscreten Augen der Fliegen an der Wand nicht kümmern. Michelangelo's Statue der Nacht liegt nackt da, als würde sie niemals begreifen, warum ihrer Beschauer wegen denn ein Gewand anzulegen sei. Michelangelo's Generation ist ganz

Digitized by

ungenirt und rücksichtslos. Die Gesellschaft der Schule von Athen trägt dagegen einen Anflug hofmännischer Vornehmheit. Sie bewegen sich mit Bewusstsein wie in den Hallen eines königlichen Palastes. Sie empfinden den Einfluss der prachtvollen Halle, in der sie versammelt sind. Nur dieser letzte Ankömmling im Vordergrunde hat sich auf die Marmorplatten des Bodens gelagert, als hätte er nicht grösseren Respect davor als vor dem rohesten Felsgestein einer Wüste; er hat etwas democratisch auf sich selbst Basirtes und würde in seinem Auftreten besser den Diogenes repräsentiren als der wirkliche Repräsentant dieses Namens neben ihm, der seine aristocratische Tournüre so wenig verläugnet wie rings umher die andern Weltweisen. Es wird später erörtert werden, in wieweit diese anders geartete Natur der dem Gemälde zuletzt zugesetzten Gestalt in Verbindung mit Beobachtungen ähnlicher Art bei den übrigen Gemälden der Camera della Segnatura von Wichtigkeit wird.

Liefern die bis hieher besprochenen Studien nichts Positives für die Geschichte der Schule von Athen in ihren früheren Entwicklungsstadien, so giebt eine für die Gruppe des Vordergrundes links erhaltene (Wiener) Zeichnung die Gewissheit wenigstens, dass ein solches Stadium früherer, später aufgegebener Anschauung vorhanden gewesen sei. Wir sehen hier den sogenannten Matthäus des Vasari, Pythagoras der Späteren, als Mittelpunct von vier andern Figuren, deren Aufmerksamkeit ihm zugewandt ist. Die übrigen, die das Gemälde zeigt, fehlen. Sie sind spätere Zusätze, wie auf der rechten Seite Zoroaster, Raphael und Perugino, während hier der erste Kern der Gruppe sichtbar wird. Da haben wir zuerst den copirenden Alten, links neben dem Schreibenden, dessen Gesichtsbewegung Vasari so genau angiebt. Da ferner die aus dem Hintergrunde sich überbiegende Gestalt einer alten Frau mit tuchumwundenem Kopfe, aus welcher später ein Orientale (der Averrois der Erklärer) gemacht wurde.

Da sehen wir ferner den Knaben, welcher seinen Kopf dem Schreibenden dicht vor dem Antlitz entgegenwendet: hier noch ohne die Tafel (welche Vasari auf Matthäus, die Späteren auf Pythagoras brachte). Da, endlich, den Mann, welcher stehend aus einem Buche demonstrirt, das auf seinem aufgestellten Knie ruht: hier dagegen nichts als ein einfacher Zuhörer (der Kopf gleichfalls mit einem Tuche umwunden), welcher auf seinen Stab gestützt dasteht.

Wie drüben in die Lücke zwischen dem geneigten Greise, der mit dem Zirkel auf dem Boden demonstrirt, und dem die Weltkugel haltenden Jüngling (später Ptolomäus) jene andere die Himmelskugel haltende Figur zwischengeschoben wurde, um die Lücke auszufüllen, so hier später der in den lichten Mantel gehüllten Jüngling mit herabhängendem Haare. Zu der Zeit, wo Raphael die Gruppe in dieser frühen Gestalt zeichnete, dachte er an diese Aushülfe noch nicht. Merkwürdig ist die Umwandlung zu der späteren Anschauung, welche unser Blatt selber bereits liefert. Neben dem auf den Stab gestützten Zuhörer erblicken wir, in Silberstift zierlich ausgeführt, dessen Umgestaltung in die Figur, wie das Gemälde sie zeigt, allein mit anderem Faltenwurfe. Diese Falten sind von Wichtigkeit. Wie zierlich, im alten Sinne florentinisch zeigt sie unser Studienblatt noch, ängstlich im Vergleiche zu dem, was Carton und Gemälde aufweisen. Hier ist der Punct, wo wir Raphael zu packen im Stande sind. Der Unterschied der ersten Anlage dieser Figur, die Kleinlichkeit, die Niedlichkeit, das sorgsame Arrangement ihres Gewandes, entgegen den grossen, statuenmässigen Falten, von denen sie später umhüllt sich darbietet, ist so bedeutend, dass die Zeit, wo die Florentiner Zeichnung zur Entstehung kam und wo der Mailänder Carton gezeichnet wurde, als eine ganz verschiedene zu betrachten ist.

Auffallend erscheint mir am Wiener Blatte noch etwas. Dasselbe ist eine sogenannte Actstudie. Die Figuren sind

ohne Gewänder sichtbar, Modelle mit aufgestreiften Beinkleidern und Hemden, so dass soviel als möglich nackte Gliedmaassen zu Tage treten. Nun erinnere ich an die Actstudie zur Madonna Canigiani (p. 125), wie da die Stellung des geknickten Beines der Madonna ganz richtig gezeichnet war, während auf dem Gemälde dem Bein eine allgemeine, streng genommen, unmögliche Lage gegeben war, die, durch das Gewand verhüllt, für das Auge jedoch besser wirkte. Genau dasselbe hat Raphael hier gethan, wenn wir Studienblatt und Gemälde vergleichen. Er hat auf dem Gemälde das Knie tiefer gesenkt und den Fuss anders gestellt. Beidemale ist von ihm absichtlich und aus künstlerischen Rücksichten ein Fehler begangen worden. Es sollte, wo dergleichen Mängel den Künstlern vorgeworfen werden, immer erst in Frage kommen, ob diese nicht sehr gut gewusst haben, warum sie so verfahren sind. —

Die letzten Folgerungen für die Entstehung der Schule von Athen können erst gezogen werden, wenn Disputa und Parnass besprochen worden sind, und verweise ich auf Schluss des Commentares zu Cap. XII. Ein wichtiger Punkt dagegen, wenn auch ganz anderer Art als das eben Besprochene, welcher hier seine Erledigung finden muss, ist die Frage über den Werth des eignen Portraits Raphael's, welches die Schule von Athen trägt. Zeichnungen dafür existiren nicht. Der Erhaltungszustand lässt soviel Verderbniss und Wiederherstellung erkennen, dass sowohl Farbe als Linien bedenklich erscheinen. Da von diesen Portraits Raphael's jedoch nicht die Rede sein kann, ohne dass alle übrigen besprochen werden, so nehme ich die wichtige und zu vielfachem Streite Anlass gewordene Stelle Cap. XIX, 3 gleich hier vorweg in Behandlung. Die Beantwortung der Frage, ob ‚a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovane' ‚dem Bindo Altoviti machte er (Raphael) sein Portrait, als er ein junger Mann' dahin zu verstehen sei, dass Raphael sein eignes Ju-

Digitized by Google

gendportrait für Bindo Altoviti gemalt, oder dass er diesen selbst als jungen Mann portraitirt habe, entscheidet darüber, ob ein in München vorhandenes Portrait von Raphael's Hand Raphael selbst oder Bindo Altoviti darstelle. Ist das letztere der Fall, wie bisher fälschlich angenommen zu werden pflegte, so wäre dieses Münchner Portrait aus dem Materiale für die Untersuchung, wie Raphael's Antlitz beschaffen gewesen sei, zu streichen; ist es dagegen Raphael's Bildniss, so muss es für dasjenige erklärt werden, aus welchem Raphael's Aussehn mit der grössten Sicherheit zu erkennen ist, und eine Anzahl falscher Portraits müssen beseitigt werden. Zu diesen gehörte dann auch das Portrait der Schule von Athen in seiner jetzigen verderbten Gestalt.

Ich werde die Schicksale darlegen, durch welche wir heute dahin gekommen sind, einen unhaltbaren idealen Raphaeltypus für das Abbild des grossen Meisters zu nehmen, während diejenigen Portraits, welche ihn in Wahrheit darstellen, darunter das Münchner in erster Linie, als unächt bei Seite geschoben worden sind.

Der Beweis, dass das Münchner Portrait das ächte Portrait Raphael's sei, lässt sich exact führen.

Die heutigen Editionen des Vasari sind allerdings Wiederabdrücke der 1568 von Vasari edirten zweiten Auflage seines Buches, allein diese Wiederabdrücke sind weder was den Text, noch was gewisse äussere Einrichtungen anlangt getreue und vollständige gewesen. Fortgefallen sind ohne weiteres dabei die Register, welche Vasari nach eigner Methode jeder der drei Abtheilungen besonders zugefügt hatte, in welche sein Werk zerfiel. Von diesen Registern war das eine immer den Namen der Personen gewidmet, deren Portraits in der betreffenden Abtheilung erwähnt worden waren, während sich in dem zweiten, unter der Bezeichnung ‚Cose notabili', neben anderen Anführungen die Namen derjenigen Personen befanden, welche als Besitzer oder Besteller von

Kunstwerken in der betreffenden Abtheilung vorkamen. In dem Register derjenigen Abtheilung nun, in welcher Raphael's Leben steht, finden wir Bindo Altoviti's Namen nicht im Verzeichnisse derer, welche portraitirt worden sind, sondern im Verzeichnisse derer, welche Werke in Auftrag gegeben haben, und damit ist die Sache entschieden. Bindo Altoviti war nicht der Gegenstand des Portraits, sondern dessen Besteller. Denn was dagegen angeführt werden könnte, kommt nicht in Betracht. Es steht nämlich, um die Seite zu bezeichnen, wo sich die betreffende Stelle des Textes findet, statt der richtigen Seitenzahl 77 vielmehr die Zahl 178 hinter Bindo's Namen im Register. Da sich jedoch auf Seite 178 des Textes Bindo's Name nicht findet, da ferner sein Name überhaupt nur ein einzigesmal in der betreffenden Abtheilung vorkommt (auf Seite 77 nämlich) und da, was die Angabe der Seitenzahlen anlangt, Vasari, oder sein Drucker, so nachlässig war, dass eine ganze Reihe ähnlicher Versehen vorkamen [1]), so wird durch diesen Druckfehler die exacte Natur des Beweises nicht berührt, und es steht fest, wie Vasari beabsichtigte, dass die Stelle ,a Bindo Altoviti fece il ritratto suo' zu übersetzen und zu verstehen sei: dahin nämlich, dass Bindo nicht selbst portraitirt wurde, sondern dass er das Raphael selbst darstellende Gemälde nur bestellt hatte, oder dass er dessen Besitzer war.

Gehen wir nun zu den äusseren Schicksalen des Gemäldes über.

Dasselbe befand sich 1550 in Florenz. In dem Städteregister der Ausgabe von 1550 nämlich sehen wir die ,Casa Altoviti' in Rom überhaupt nicht als Ort angeführt, wo Kunstgegenstände vorhanden sind, wohl aber die Casa Altoviti in Florenz, bei der wir Folgendes bemerkt finden: ,in

[1]) Diese Versehen in Betreff der Seitenzahlen sind so häufig, dass Manolessi, der erste Hersausgeber des Vasari nach 1568 (Bologna 1648), sie geradezu als unzählbar bezeichnet.

Digitized by Google

Casa Bindo Altouiti. vn ritratto & vn quadro. il med. 656.' Dies bedeutet: ‚im Hause des Bindo Altoviti ein Portrait und ein Gemälde von demselben (d. h. von Raphael, dessen beide Madonnen bei Nasi und Canigiani dicht davor angeführt worden sind), Seite 656.' Seite 656 aber finden wir unsere Stelle. Das an ihr erwähnte ‚ritratto', unser Münchner Portrait, befand sich mithin damals im Hause der Altoviti zu Florenz. Ausser ihm noch ein anderes Gemälde von der Hand Raphael's, eine Heilige Familie, welche 1584 im Grossherzoglichen Palaste zu Florenz war [1]).

Vasari's Ausgabe von 1568 dagegen enthält im Ortsregister, welches zur dritten Abtheilung gehört, das Haus der Altoviti weder in Rom noch in Florenz angeführt. Die beiden Gemälde Raphael's in Besitz der Altoviti müssen zu dieser Zeit deshalb entweder aus Florenz fortgenommen oder sonst aus dem Besitze der Familie entfremdet worden sein. Vielleicht kamen sie auf eine der Villen der Altoviti, vielleicht nach San Mizzano in Valdarno, welche von Vasari besonders erwähnt wird und wo sich ein Portrait Bindo's von der Hand des Salviati befand [2]). Auch hatte das Verlassen des Hauses Altoviti in Florenz gute Gründe, da Bindo bei dem 1554 gemachten Einfall der Strozzi in Toscana betheiligt gewesen war [3]). Auffallender Weise nun finden wir das Portrait Bindo's in Borghini's Riposo zwar erwähnt, jedoch so genau mit Vasari's eignen doppelsinnigen Worten [4]), dass man merkt, Borghini habe es nicht gesehn und sich auf diese Weise aus der Verlegenheit zu ziehn gesucht, während Armenini [5]), der in Oberitalien schrieb, die Stelle bereits so verstand, als sei Bindo's Portrait hier gemeint gewesen. Offenbar war und blieb das Bildniss unsichtbar. Manolessi's Ausgabe des Vasari von 1648 hat nur ein einziges, das ganze

---

[1]) Borghini, Riposo p. 291. [2]) Vas. XII, 55. [3]) L. M. cap. XIV. [4]) Borghini, Riposo p. 291. [5]) Armenini, Veri Precetti. Ven. 1678 p. 112.

Digitized by Google

Werk umfassendes Register: hier ist das Portrait überhaupt nicht angeführt worden. Dass dies absichtlich geschehen sei, erhellt aus folgendem Umstande. Manolessi hat seinem Texte Marginalien beigegeben, welche den Angaben des Registers correspondirend das Aufsuchen erleichtern: hier nun finden wir die betreffende Textstelle: fece a Bindo Altoviti etc. ohne jede Angabe am Rande. Man würde nach Maassgabe der übrigen Behandlung hier entweder ‚ritratto di Raffaello' oder ‚ritratto di Bindo Altoviti' zu erwarten haben, findet aber keins von beiden. Offenbar kannte Manolessi das Portrait nicht, verstand die Stelle nicht und hielt Stillschweigen für die beste Politik.

Die Gründe dieses Verschwindens können zufällige gewesen sein. Es konnte aus Florenz fortgebracht worden sein, oder die Familie verläugnete den Besitz, um die Sammelgier des Grossherzogs nicht zu reizen. Nur so lässt sich ja erklären, warum z. B. der Amor Michelangelo's im Kensingtonmuseum Jahrhunderte lang, fast vom Momente des Entstehens an, versteckt blieb, bis er unserer Zeit im Besitze Campana's wieder auftauchte. Aus demselben Grunde verläugneten die Bianconi in Bologna den Besitz des frühesten Ölgemäldes desselben Meisters. Die Richardson sahen das Portrait in Florenz nicht. Crozat erkundigt sich 1724 [1]) nach Werken Raphael's in Florenz, die etwa in Privatbesitz sich befänden. Er kenne keines, sondern nur die zwölf, welche dem Grossherzoge gehörten. Gaburri, sein wohlunterrichteter Correspondent, kannte auch keines. Der aus Goethe's Italiänischer Reise bekannte Hofrath Reiffenstein scheint es zuerst wieder entdeckt zu haben, wenn Longhena [2]) Recht hat. Zuerst publicirt wurde die Entdeckung durch Bottari. Seine 1759—60 erscheinende Vasariausgabe mit Noten brachte

---

[1]) Pittoriche II, 124. [2]) p. 244 Note. Die Italiäner schreiben fast durchgängig ‚Renfensthein'.

das Gemälde in einem abscheulichen Stiche als Titelkupfer der Vita di R. an Stelle des gewohnten Holzschnittes nach Vasari's Angabe. In einer Anmerkung wird die Entdeckung, wie die Stelle ,fece a Bindo Altoviti' richtig zu verstehen sei, und das Entzücken der Familie Altoviti darüber geschildert. Bottari's Ausführungen sind die alleroberflächlichsten und seine Interpretation der Stelle ist nicht besser als die derer, welche den entgegengesetzten Sinn aus ihr allein herleiten wollten.

Ebenso nichtssagend sind die Gründe, mit denen sich Mariette in Paris, damals Kenner ersten Ranges, sofort auf Bottari's Seite stellte. Man lese den Brief in den Pittoriche [1]): die Zustimmung wird als blosse Sache der Höflichkeit behandelt. Bottari habe Recht gethan, ein besseres Portrait zu bringen, da das alte nichts werth sei. Die verschiedenen bekannten Bildnisse Raphael's einmal zu vergleichen, kam Niemanden von ferne bei. Bottari verfolgt die Sache nicht weiter. Er erwähnt ausser dem unsrigen noch mannigfache ,molti ritratti di Raffaelo', ohne sie näher zu bezeichnen oder gar auf ihre Eigenthümlichkeit einzugehn. Nur ein einziges noch in Florenz befindliches nennt er, das sich im Hause des Lionardo del Riccio befunden habe und das verschollen sei. Übrigens blieb das Gemälde im Hause Altoviti wenig bekannt und zugänglich. Riedesel konnte es in Florenz nicht erfragen, und Winckelmann, dem er darüber schreibt, antwortet ihm darauf (April 1767): ,Von dem vermeinten Portrait des Raphael oder vielmehr des Bindo Altoviti in diesem Hause zu Florenz redet Vasari in des Raphael Leben, weiter braucht es keines Beweises, die Florentiner der Unwissenheit zu überführen. Ich glaube nicht, dass sie wider diesen Scribenten streiten wollen, welcher den Raphael selbst von Person hätte kennen können, wenigstens hat Altoviti densel-

---

[1]) IV, 343.

ben genau gekannt. In einigen Jahren wird man daselbst kaum den Namen des Benvenuto Cellini kennen.' Winckelmann's Ansicht kann hier von keinem besonderen Gewicht sein, da ihm offenbar gleichgültig ist, welche Meinung als die richtige acceptirt wurde, während die Unwissenheit und Interesselosigkeit der Florentiner, die nichts von dem Werke Raphael's in der eignen Stadt wussten, ihn empörte. Schon dass Winckelmann behauptet, Vasari (geb. 1512) habe Raphael von Person kennen können, zeigt, wie wenig er sich um Vasari und Raphael bekümmert hatte. Cochin, welcher ein Jahr vor Bottari's Vasariedition seine Voyage d'Italie erscheinen liess, weiss nichts von dem Bilde; Volkmann in den Siebziger Jahren nennt es ebensowenig. Man betrieb die Kunstgeschichte damals rein auf Grund dessen, was man zufällig fand. Cochin z. B. behauptet, in Florenz ein Portrait Raphael's von Lionardo da Vinci's Hand gesehn zu haben, was Volkmann (dessen Reisehandbuch zu Goethe's italiänischen Zeiten als Autorität galt) gläubig ins Deutsche übersetzt[1]), als habe auch er es gesehn. Bottari nun, im Anhange zu seinem Vasari[2]), beklagt sich, das Portrait vergebens gesucht zu haben. Jedoch erinnere er sich, unter den Zeichnungen in Besitz des Benedetto Luti sei ein Raphael darstellendes, wunderbar gezeichnetes Blatt von der Hand des Lionardo gewesen, folglich könne Lionardo sehr wahrscheinlicherweise Raphael auch gemalt haben. So wurden damals Schlüsse gezogen.

In dieser fast gleichgültigen Weise schwankte die öffentliche Meinung eine Reihe von Jahrzehnten bald hierhin, bald dorthin. Lanzi, dessen Buch 1804 erschien, berichtet, das Portrait stelle den Bindo Altoviti dar, werde aber von Vielen für Raphael gehalten. Raphael Morghen sticht es als Raphael, macht aber, indem er den modernen Idealtypus des

---

[1]) I, 573. [2]) Aggiunte p. 13.

Digitized by Google

Raphaelantlitzes hineinzubringen sucht, ein ganz andres Gesicht daraus. Landon erwähnt es gar nicht in seinem grossen Raphaelwerke (1805). Unter Glas stand damals das Gemälde lange im Palazzo Altoviti und suchte einen Käufer, den es 1808 im Kronprinzen von Bayern, nachmaligen König Ludwig, fand. Nun verschwindet es auf einige Jahre, taucht dann in München wieder auf und gilt bei uns als Bildniss Raphaels.

Diese Meinung begegnete eine Zeit lang keinem Widerspruche. Füszly stellt (1814) fünf Portraits Raphael's auf[1]), unter denen er das Münchner für das vorzüglichste erklärt. Bottari's richtige Übersetzung der betreffenden Vasaristelle theilt er einfach mit, ohne anzumerken, dass Einsprache erhoben worden sei. Füszly stand seiner Zeit in hoher Achtung, und es ist kaum anzunehmen, dass er in diesem Falle etwas Anderes aussprach, als was die allgemeine Meinung war. Wobei freilich zu beachten bleibt, dass die öffentliche Meinung in diesen Dingen damals immer noch von äusserst Wenigen repräsentirt und gelenkt wurde, die, von ferne betrachtet, heute unter sich zusammenhängender erscheinen, als sie ehedem in der That gewesen sind.

In Italien erhob sich zuerst Puccini gegen diese Meinung. In einem zu Venedig und Florenz gedruckten Briefe ‚an einen Freund'[2]) erklärt er, dass der Verlust eines Gemäldes von Raphael für Toscana allerdings zu bedauern, allein dass das Portrait für keines zu erachten sei, worin der Meister sich selbst darstellte. Habe Vasari das sagen wollen, so würde er geschrieben haben: per Bindo Altoviti fece il ritratto suo oder a Bindo Altoviti fece il ritratto di se. Hierfür bringt Puccini einige Stellen aus Vasari bei, welche seine Ansicht allerdings bestätigen, lässt diejenigen aber aus, welche dagegen sprechen.

---

[1]) Künstlerlexicon, Anhang, der Raphael's Leben besonders giebt.
[2]) Longhena p. 643.

Digitized by Google

Indessen dieser Brief von wenigen Seiten konnte die Frage nicht erschöpfen wollen, die bei dem damals steigenden Interesse an Raphael jetzt mit steigender Wärme behandelt wurde. 1821 erschien die Schrift des Abbate Missirini, welcher, inspirirt vom Cavalier Wicar, Bottari und die Deutschen ernstlicher zu widerlegen sucht. Seine Schrift, dem besonders abgedruckten Leben Raphael's nebst Bellori's Erklärungen der Vaticanischen Werke angehängt, behandelt die Sache methodisch und ist schon deshalb von Interesse, weil sie zeigt, was damals auf dem Gebiete der Modernen Kunstgeschichte für methodische Bearbeitung gegeben und genommen ward.

Wicar, seines Zeichens auch Künstler und zwar ein Schüler Davids, brachte als ehemaliger Commissar der französischen Republik eine Sammlung von Handzeichnungen in Italien zusammen, die ihn berühmt gemacht hat und in Lille, seiner Vaterstadt, wohin er sie stiftete, noch heute seinen Namen in ehrenvollem Gedächtnisse hält. In Italien lebend, stand er mit Allem dort in Verbindung, was sich für Kunst interessirte, und hegte den natürlichen Ehrgeiz, dem fast jeder Kunstfreund unterliegt, seiner Meinung dictatorische Geltung zu verschaffen. In wieweit er bei dem Verkaufe des Gemäldes der Altoviti mitzusprechen gehabt, weiss ich nicht; da jedoch zahlreiche, auf diese Dinge bezügliche Papiere und Correspondenzen theils gedruckt sind, theils ohne Zweifel einmal zum Drucke gelangen werden, aus denen Dusmenil, wie zu erwarten steht, sein verdienstliches Werk über die Kunstliebhaber aller Zeiten und Völker weiterführen wird, so darf ich mir diese Untersuchungen einstweilen ersparen. Wicar schrieb nicht selbst, er veranlasste nur. Der Abbate Missirini führt ihn als den berühmten Kenner ein, dessen Gedanken er mitzutheilen beauftragt sei. Der erste von den sechs ‚titoli', in welche die Schrift eingetheilt ist, bespricht Raphael's Bildnisse im Allgemeinen und führt deren fünf an,

Digitized by Google

1) Das zu Cagli befindliche, wo Giovanni Santi, der Vater, sich selbst als Heiligen Joseph, seine Frau als Maria und Raphael als Christkind dargestellt habe. 2) Auf der Auferstehung Christi im Vatican sei das Antlitz eines schlafenden Soldaten allgemein als das Portrait Raphael's anerkannt. Beide, nebenbei bemerkt, heute längst aufgegeben. 3) Das eigenhändige Portrait in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, das seinem Style nach ins Jahr 1504 falle, als Datum der Grablegung. 4) Das sicherste Portrait Raphael's: auf der Schule von Athen, da Vasari selbst dasselbe bezeuge. 5) Das Portrait Raphael's in der Akademie zu San Luca in Rom, welches Lanzi für das ähnlichste von allen hält, heute allgemein zurückgewiesen.

Keine Silbe sagt Missirini über den Zustand dieser Gemälde, worauf es hier ankommt. Nichts wird angeführt von Zeichnungen, Stichen und Holzschnitten, welche Raphael darstellen. Die fünf angeführten Portraits, behauptet er, stimmten in der Carnation überein, welche ins Dunkle spiele (che pende all' olivastro), hätten dasselbe Haar und dieselben Augen. Ein in Perugia beim Grafen Cesare Leoni befindliches Portrait sei nicht sicher.

Der zweite Titel beginnt: es habe die Welt lange des sicheren Glaubens gelebt, diese fünf Portraits seien die einzigen, als plötzlich Bottari sich erhoben, um das Portrait des Bindo Altoviti (welches immer in Rom im Palaste der Altoviti, bei Ponte Santangelo, ehe es nach Florenz transportirt worden sei [1]) gestanden habe) für das Raphael's zu erklären. Bottari habe so gehandelt, einmal ‚par vaghezza di novità' ‚vom Kitzel getrieben, etwas Neues aufzutischen', sodann, weil er das Gemälde nicht untersucht habe. Da Viele seine Meinung aber angenommen hätten, sogar Leute wie

[1]) Hier also die Erklärung, wo das Gemälde sich früher befand. Immer hat es sich jedoch keinenfalls im Palaste Altoviti zu Rom befunden. Auch hat es dort Niemand nachweisbar früher gesehn.

Digitized by

Morghen, sei es Pflicht, ihr entgegenzutreten, da sonst die Gefahr drohe, dass eine Tradition daraus werde.

Der dritte Titel ist einer Vergleichung dieses Gemäldes mit dem auf der Schule von Athen befindlichen Portrait Raphael's geweiht. Missirini beschreibt beide Antlitze genau und kommt zum Schlusse: wenn das Portrait der Altoviti das Bildniss Raphael's sein solle, so müssten alle andern Portraits desselben für falsch angesehn werden, und zwar müssten sie dies ‚contro l'analogia delle cose, contro l'antichissima tradizione, contro la testimonianza di gravi scrittori, e contro l'unanima consentimento di tutti gli intelligenti, e gli artisti di quasi tre secoli.' ‚gegen die Analogie der Dinge, gegen die älteste Tradition, gegen das Zeugniss gewichtiger Schriftsteller und gegen das übereinstimmende Urtheil aller verständigen Männer und Künstler während fast dreier Jahrhunderte.'

Worin diese ‚Analogie der Dinge' bestehe, wie alt diese ‚uralte Überlieferung' sei, welches die ‚gewichtigen Schriftsteller' seien und auf welche Weise sich das ‚einstimmige Urtheil aller Verständigen während dreier Jahrhunderte' geäussert habe, dafür bringt Missirini weder Belege, noch denkt er daran, die von ihm angeführten Gemälde selbst näher zu untersuchen. Ich werde später noch einmal auf jene Portraits unter 1 bis 5 zurückkommen. Nur soviel einstweilen, dass 1 heute von Niemand mehr angeführt wird, wie es denn als ganz jugendliches Kinderportrait überhaupt kaum in Frage kommen kann; dass 2 auf blosser Vermuthung beruhte; dass 3 und 4 übermalt und verändert sind; und dass 5 vermuthlich eine Fälschung ist. Es erscheint höchst sonderbar, dass ein Mann wie Wicar nicht andere, ihm in Rom jedenfalls bekannte ächte Portraits Raphael's anführt, deren absoluter Mangel an Übereinstimmung mit den fünf von ihm beigebrachten ihm noch stärker in die Augen fallen musste. Allein er thut, als existirten sie nicht.

Digitized by Google

Der vierte Titel führt die Überschrift ,confronto degli stili e dei tempi' ,Vergleichung der Manieren und der Epochen'. Der Beweis soll geführt werden, es könne das Gemälde im Hause Altoviti nicht vor 1516 oder 1517 entstanden sein. Dann aber passe es nicht zu Raphael's entsprechender Altersstufe. Der Münchner Catalog, wahrscheinlich im Anschluss an Passavant, setzte das Werk, wie wir sahen, in's Jahr 1512. Ich selber würde dieselbe Zeit dafür annehmen, doch kann es auch früher gemalt sein.

Titel fünf aber soll nun den Fundamentalirrthum Bottari's aufdecken. Dieser habe Vasari falsch verstanden, bei dem, wenn er von Raphael's eigenem Portrait hätte reden wollen, die Worte lauten müssten: e fece il suo ritratto quando era giovine a Bindo Altoviti. Missirini hat diesen Satz vergebens geschmiedet. Vasari's Worte, wie sie dastehn, können das eine wie das andere bedeuten, sie sind und bleiben doppelsinnig.

Die einzigen Einwürfe Missirini's, die sich etwa hören liessen, sind:

Einmal: Wicar habe von der bekannten, heute noch in Rom befindlichen Cellini'schen Büste Altoviti's einen Abguss genommen und diesen oft mit dem Gemälde verglichen: die Übereinstimmung sei eine schlagende. Und zweitens: es habe sich in Casa Altoviti ein anderes Portrait Bindo's gefunden, und auch dieses sei sowohl der Büste als Raphael's Werke ähnlich. Freilich, setzt Missirini hinzu, erscheine an der Büste, welche den Mann in seinem 70sten Jahre (bärtig) darstellt, alles ,più caricato'. Was das Gemälde anlangt, so muss es, wenn es Wicar's Vermuthung zufolge von Santi di Tito gemalt worden ist, aus der allerspätesten Zeit sein. Mir scheint die so stark betonte Ähnlichkeit der drei Werke untereinander um so bedenklicher, als Niemand später auf sie zurückgekommen ist, um sich ihrer als Beweismittel zu bedienen.

Ferner, meint Wicar, Bindo und Raphael seien einander

nicht so nah getreten, als dass Raphael sein Bildniss in dieser Weise vergeben hätte. Hierüber liegt jedoch gar nichts vor. Ferner, es habe Borghini im Riposo (1585) Vasari ausgeschrieben, beweise also nichts. Sicherlich hat Borghini Vasari ausgeschrieben, da er genau dessen Wendung copirt, also genau ebenso zweideutig ist. Dies beweist aber nur, dass er sich in Betreff des Gemäldes nicht anders zu helfen wusste. Ferner: das Leben Raphael's von Comolli, durch welches Bottari's Deutung bestätigt zu werden scheine, sei eine Fälschung. Auch dies ist richtig. Es ist eine Fälschung, und die Absicht sogar scheint erkennbar, als habe man für Bottari's Deutung der streitigen Phrase hier eine Bestätigung verschaffen wollen. Dieser Umstand aber ändert an der Sache nichts, denn mit oder ohne sowohl Comolli's als Bottari's Zuthun blieben Vasari's Worte dastehn wie sie dastehn, doppelsinnig und unerklärbar, und wer darüber entscheiden wollte, ob Raphael sich selbst oder Altoviti gemalt habe, könnte aus ihnen nichts entnehmen und müsste sich an das Werk selber halten. Alles, was Missirini gegen das Gemälde als Portrait Raphael's an soliden Beweisen vorzubringen wusste, war der Hinweis auf die allerdings offenbar totale Verschiedenheit beim Vergleich mit dem Portrait Raphael's der florentiner Ufficien und mit dem der Schule von Athen. Allein hier hat er verschwiegen, wie sehr diese beiden durch Übermalung an ihrer Glaubwürdigkeit einbüssen.

Trotzdem beginnt Missirini den sechsten Titel mit der Erklärung, durch das bisher Beigebrachte ergebe sich zu äusserster Evidenz, dass das fragliche Portrait nicht Raphael, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse. Bottari habe gewagt, diesen seinen Irrthum in der Vasariausgabe von 1781 zu wiederholen. Nun beginnt er mit Persönlichkeiten gegen Bottari. Die unpassende Art, wie dieser sich seiner Entdeckung gerühmt habe etc., vier Seiten lang bittre Dinge in den Formen anscheinend ausgesuchter Höflichkeit.

Niemand, der über die Frage schreiben wollte, würde aus Missirini's Schrift das Geringste an Beweismaterial zu entnehmen finden. Er denkt nicht daran, zu untersuchen, ob das florentiner Ufficienportrait und das der Schule von Athen im ursprünglichen Zustande sich befinden, und unterlässt es anderweitige ächte Portraits anzuführen, die ihm doch vor Augen stehn mussten.

Es kann hier nicht darauf ankommen, dem unmittelbaren Effecte des Buches nachzuspüren und die etwaige bereits vorausgegangene und folgende Broschürenlitteratur zu besprechen. Genug, dass Missirini's Schrift unter Sanction der Akademie von San Luca (die als Besitzerin des unter No. 5 für ächt erklärten Gemäldes ein starkes Interesse dabei hatte) als Manifest gleichsam erschienen war, welches zum Glaubensbekenntnisse einer Partei ward.

Bottari lebte damals längst nicht mehr. Wicar war Franzose, Missirini Italiäner, der Kronprinz von Bayern und die auf seiner Seite stehenden Männer Deutsche. Wer Italien, Italiäner und italiänische Kunstforschung kennt, für den versteht sich von selbst, wer jetzt für und gegen Missirini aufstand. Ich glaube mich frei von nationalen Vorurtheilen und halte sämmtliche Nationen für gleichberechtigte Töchter des Himmels und der Erde, allein dies kann nicht blind machen: es existirt ein althergebrachter Neid der Romanen gegen die Germanen, zumal wo es sich um geistigen Besitz handelt. Das Heruntermachen eines von einem Deutschen nach Deutschland entführten italiänischen Kunstwerkes war etwas wie eine Nationalangelegenheit. Missirini-Wicar's Meinung fand allgemeinen Anklang. Fea erklärte [1]) seine Beistimmung. Bindo Altoviti, äussert sich Fea, sei um 1514 als ‚kaum der Minorität entwachsen' nachweisbar; um diese Zeit müsse Raphael, selbst damals kein Jüngling mehr, ihn gemalt

[1]) Notizie intorno Raffaele, Roma 1822.

Digitized by

haben. Vasari habe mit den Worten ‚quando era giovane' auf das hohe Alter anspielen wollen, in welchem Bindo zur Zeit wo Vasari schrieb gestanden. Fea's Beitritt zu Wicar's Partei hat dieser, scheint es, mehr genützt als Missirini's Geschwätz. Von dieser Zeit an war Bottari's Meinung als beseitigt zu betrachten in den Kreisen italiänischer Kunstfreunde.

In Deutschland schwieg man nun aber nicht. Unter dem Scheine, Raphael im Ganzen behandeln zu wollen, machte Friedrich Rehberg, 1824, die schwebende Bildnissfrage zum Gegenstande einer äusserst mangelhaften Besprechung. Einige verschollene und unbekannte Portraits abgerechnet, führt er deren immer noch 26 Stück, Raphael darstellend, an. Er acceptirt ohne weiteres Alles was je unter diesem Namen cursirte. In Betreff des Münchner nun sucht er einen eigenthümlichen Ausweg. Vasari's vielbestrittene Stelle, behauptet Rehberg, könne gar nichts anderes bedeuten, als dass Raphael nicht sein, sondern Bindo Altoviti's Portrait gemalt habe. Dies wird ohne jeden Beweisversuch einfach zugegeben. Allein, behauptet er weiter, schon die Sieneser Ausgabe des Vasari weise darauf hin, es sei das von Vasari hier erwähnte Portrait ein ganz anderes als das nach München gelangte. Dieses gehöre unter die von Vasari unerwähnt gelassenen Werke und stelle niemand anders dar als Raphael. Altoviti's Portrait aber sei verloren gegangen, wenn wir es nicht etwa in dem den Kopf auf die Hand stützenden Jüngling der Pariser Sammlung wiedererkennen wollten. Dies Portrait, ein neuerer Zeit durch Mandel's Stich besonders bekannt gewordener Kopf, wurde in Paris von jeher für Raphael selber erklärt (ich weiss nicht, wann das aufkam) und findet sich bei Füssly unter den wenigen für ächt aufgeführten Portraits Raphael's. Was Rehberg hierfür beibringt, ist so unnütz wie seine ganze Conjectur und braucht nicht weiter besprochen zu werden.

Vielleicht verdanken wir es Rehberg's verunglücktem

Versuche, dass Missirini's Ansicht nun auch in Deutschland Vertreter fand. Wir besitzen vom Jahre 1825 ein anonymes Büchelchen aus der Feder des als Kunstkenner bekannten Herrn von Lepel, litterarisch sehr ungeschickt und voller Druckfehler in Nassen-Heyde in Pommern vom Verfasser, wie es den Anschein hat, auch typographisch eigenhändig hervorgebracht, worin die Werke Raphael's nach eigenen Categorien ziemlich bunt besprochen werden. Das Pariser Portrait soll danach Raphael's Freund Paris Alfani vorstellen. Das Münchner Bild wird einfach Bindo Altoviti genannt und auf Bottari's Irrthum hingewiesen. Lepel will das Gemälde 1793 in Florenz gesehen haben, wo es bereits zum Verkaufe ausstand.

Bedurfte es für das italiänische Publikum jedoch einer letzten Bestätigung für Wicar's Ansicht, so ward diese Anfangs der zwanziger Jahre durch Quatremère de Quincy's Leben Raphael's geliefert, welches die ganze Frage in so umfassender Weise behandelte, dass man in Italien die Acten als geschlossen ansah. Von nun stand fest: Bottari war im Irrthum, und das Bildniss konnte Niemand anders darstellen als Bindo Altoviti.

Die Untersuchung nimmt folgenden Gang.

1) Vasari's Worte seien allerdings derart, dass die Stellung des suo ein gewisses ‚equivoco' hervorrufe. Indess Missirini habe die Sache aufgeklärt. Vasari, hätte er Raphael's eignes Bildniss gemeint, würde jedenfalls ‚proprio' dazugesetzt haben. Quatremère stellt dies einfach hin, ohne zu untersuchen, ob sich denn bei Vasari nicht an anderen Stellen ähnliche Constructionen finden und wie diese zu verstehen seien.

2) Es müsse doch seine Gründe haben, dass die Familie das Gemälde stets für Bindo Altoviti angesehen. Es liegt jedoch gar nichts vor, was den Beweis liefert, die Familie habe dies wirklich immer gethan. Und ferner, wer

Digitized by

hat nicht erlebt, dass man in Familien alte Portraits besass, deren Namen man nicht mehr richtig anzugeben wuste?

3) Missirini habe den betreffenden Kopf mit dem auf der Schule von Athen verglichen: beide zeigten nicht die geringste Übereinstimmung; auch werde dunkelbraunes Haar und bräunlicher Teint für Raphael durch das Florentiner Portrait bestätigt. Es ist der Umstand jedoch ausser Acht gelassen, dass diese beiden letzteren Portraits übermalt sind.

4) ,Quando era giovane' passe nicht auf Raphael. Habe dieser sich als Jüngling wirklich gemalt, so hätte dies in der ,prima maniera' geschehen müssen. Habe er sich in späterer Zeit nur so darstellen wollen wie er in seiner Jugend aussah, so könne es sich doch nicht nur um ein paar Jahre gehandelt haben, um die er sich verjüngte. Das Portrait zeige ja bereits einen Anflug von Bart. Wozu deshalb eine so künstliche Annahme aufstellen? Diesem Raisonnement gegenüber muss eingewandt werden, dass das Münchner Gemälde trotz seines Anfluges von Bart einen jugendlichen Menschen darstellt, ohne bestimmtes Alter erkennen zu lassen, wie man in den zwanziger Jahren etwa auszusehen pflegt. Jugendlich ist der Eindruck jedenfalls. Stellt das Gemälde also Raphael oder Bindo vor, so, es mag gemalt sein zu welcher Zeit es will, drückte sich Vasari correct aus, wenn er sagt, Raphael habe sich oder Bindo dargestellt ,quando era giovane', wie der eine oder andere als jüngerer Mann aussah. ,Giovane' bedeutet einen jüngeren Mann im Gegensatze zum Alter. Die ,giovanezza' kann bis zum vierzigsten Jahre gehen.

An anderer Stelle werden dann Raphael's Portraits überhaupt behandelt, abgesehen von unserm streitigen Werke. Schon auf den Gemälden der Camera della segnatura finden wir von Quatremère deren vier nachgewiesen. Eines sodann auf der Vertreibung Attila's. Ferner das in der Akademie von San Luca befindliche. Das Pariser, von Füssly und Reh-

Digitized by Google

berg erwähnte. Raphael auf dem Pariser Gemälde ,Raphael und sein Fechtmeister' [1]) wird dagegen für Marc Anton erklärt. Schliesslich empfangen wir, im Hinblick auf das Portrait der Schule von Athen und das Florentiner, eine allgemeine Beschreibung von Raphael's Persönlichkeit, welche der von Bellori's gegebenen, d. h. erfundenen (1695) entspricht, und die wir später bei Passavant wiederfinden.

Quatremère's Buch hat seinen Autor berühmt gemacht, und sein Einfluss ist ein ungemeiner gewesen. Trotzdem sind alle ihm von C. F. v. Rumohr gemachten Vorwürfe so begründet, dass hier meine eigene Kritik überflüssig wird.

Rumohr lässt sich zwar wenig mit ihm ein, weist ihm aber gelegentlich nach, dass er bei allem Anscheine von Gelehrsamkeit nicht mit Vasari bekannt sei, überhaupt nur beschränkte Kenntnisse besitze. Rumohr erkennt deshalb in Missirini's Schrift den Feind, auf den man losgehen müsse, und wendet sich im dritten Theile der Italiänischen Forschungen gegen ihn wieder.

Er beginnt damit, zwei seiner Zeit in Rom herrschende Ansichten über das streitige Werk Raphael's zu charakterisiren. Einige, sagt er, hielten dasselbe für ein Portrait Raphael's, gemalt von Giulio Romano. Andere für ein Werk Raphael's, aber nicht für sein Portrait. Mit beiden Parteien stimme er nur zur Hälfte überein. Was seine Widerlegung der ersteren Ansicht anlangt, so geht sie uns hier nichts an, da sie keine Vertreter mehr hat, über die zweite äussert Rumohr sich folgendermaassen.

,Viele Bildnisse, sagt er (S. 110), erwähnt Vasari; bei allen bezeichnete er das Object, die dargestellte Person, auf

---

[1]) Die flaue Manier, in welcher dies Gemälde ausgeführt ist, hat zu mancherlei Vermuthungen Anlass gegeben, von wem es herrühren könnte. Ich erkläre mir seine Entstehung so, dass nach Raphael's Carton Jemand, der ihn gar nicht kannte, das Bild anfertigte. Es wären die Haare sonst nicht tief schwarz gemalt worden.

Digitized by

die gelegenste, unzweideutigste Weise. So sagt er im Leben Raphael's ,fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone' ,er machte ein grosses Gemälde, worauf er Pabst Leo X abbildete'; ferner ,fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano' ,er machte gleichfalls den Herzog Lorenzo und den Herzog Giuliano'; endlich ,Agnolo Doni — gli fece face il ritratto di sè e di sua Donna' ,Agnolo Doni liess von ihm das Bildniss von sich und seiner Gemahlin machen'. Wie in diesen Fällen, so würde Vasari auch von dem unsrigen, hätte er es für das Bildniss des Altoviti gehalten, sagen können und müssen ,fece, ritrasse, Bindo Altoviti.' Indess sagt Vasari vielmehr ,a Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo' ,dem Bindo Altoviti machte er sein Bild, wie er noch jung war, aussah.' Verstehen wir nun mit Missiri[1]) jenes ,suo', als, ,di lui', dessen, so entsteht die Frage: wie denn kam Vasari, der stets so ungezwungen schreibt, zu dieser seltsamen Weise, einen höchst einfachen Sinn auszudrücken? Nehmen wir hingegen an, dass er ein ganz neues Verhältniss ausdrücken wollte: den Künstler, welcher dem Freunde sein eignes Bild malt, so erscheint die Construction ebenso natürlich als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italiänischen Sprache das Possessivum auf das Subject des Satzes sich beziehen soll. Wie nahe es dem Italiäner liege, den Vasari in diesem Sinne zu verstehn, erhellt aus dem späten Auftreten der entgegengesetzten Auslegung.'

Was dies Letztere anlangt, so meint Rumohr wohl, Bottari sei der erste, der unsere Stelle näher angesehn und zu dem Gemälde in Beziehung gebracht habe, das bis zu seinen Zeiten nicht auf Vasari's Zeugniss, sondern auf Familientradition hin für Bindo Altoviti gehalten worden sei. Alle Welt

---

[1]) Rumohr schreibt seltsamer Weise immer so, statt Missirini.

Digitized by Google

habe denn auch Bottari sofort zugestimmt, bis erst viel später eine entgegengesetzte Erklärung aufgetreten sei.

Rumohr jedoch trotz aller Gründlichkeit behandelt die Sache zu allgemein. Obgleich er der erste ist, der einen objectiv kritischen Standpunkt einnimmt, so unterlässt er doch, die Methode zur Anwendung zu bringen, welche heute unerlässlich ist. Genaue Vergleichung ergiebt, dass die Stelle durchaus doppelsinnig sei. In Salviati's Biographie schreibt Vasari [1]) von einem gewissen Aveduto ‚il quale Aveduto, oltre a molte altre cose che ha di mano di Francesco, ha il ritratto di lui stesso, fatte a olio, e di sua mano, naturalissimo.' ‚Welcher Aveduto, ausser vielen andern Sachen, welche er von Francesco's Hand besitzt, das Portrait seiner selbst hat, in Öl gemalt, und von seiner Hand, sehr natürlich.' ‚Aveduto' ist Subject; ‚di lui stesso' ist gewählt, weil ‚suo' hätte missverstanden werden können. Jeder erkennt, dass es sich um ein Portrait Salviati's handelt. Über Bindo Altoviti heisst es in derselben Biographie ‚Ritrasse (il Salviati scil.) nel medesimo tempo il detto M. Bindo, che fu una molto buona figura, ed un bel ritratto.' [2]) ‚Er portraitirte zur selben Zeit den erwähnten Herrn Bindo, was eine sehr schöne Gestalt war und ein schönes Bildniss.' Hätte Vasari statt dessen aber gesagt ‚A Messer Bindo fece nel medesimo tempo il suo ritratto, che fu una molto buona figura', so würde dennoch Niemand dies auf Salviati beziehen, auch nicht wenn ‚quando era giovane' dabei stände, weil eben als Vasari schrieb Bindo Altoviti ein alter Mann war, den Jedermann in Rom kannte, so dass dieser Zusatz bei Vasari's naiver Feder ganz natürlich scheinen könnte.

Was die eignen Bildnisse der Künstler anlangt, deren Biographien Vasari giebt, so pflegt er in jeder irgendwo mit-

---

[1]) XII, 59. [2]) ‚Ma questo fu poi mandato alla sua villa di San Mizzano in Valdarno, dov' è ancora.' Sollte dies das, übrigens verschollene, Portrait sein, welches Missirini dem Santi di Tito zuschreibt?

Digitized by

zutheilen, wo das Portrait befindlich sei. Oft setzt er das Alter hinzu, in welchem es genommen wurde. So lesen wir im Leben des Lorenzo da Credi [1]) ‚Fece Lorenzo molti ritratti; e quando era giovane fece quello di sè stesso.' ‚Lorenzo machte viele Portraits; und als er ein jüngerer Mann war das von sich selber.' Im Leben des Benedetto von Rovezzano [2]) ‚Il ritratto suo si è cavato da uno che fu fatto, quando egli era giovane, da Agnolo di Donnino.' ‚Sein Portrait (das von Vasari im Holzschnitt gegebene nämlich) wurde genommen von einem, das gemacht wurde als er ein jüngerer Mann war, von Agnolo di Donnino.' Im Leben des obenerwähnten Francesco Salviati [3]) ‚Visse Francesco anni 64; ed un suo ritratto, che ha messer Fermo, fu fatto quando era d'anni cinquanta.' ‚Er lebte 64 Jahr, und ein in Messer Fermo's Besitz befindliches Portrait wurde gemacht als er 50 Jahre alt war.' Piero di Cosimo [4]): ‚Il suo ritratto s'è avuto da Francesco da San Gallo, che lo fece mentre Piero era vecchio.' ‚Sein Portrait stammt von Francesco da San Gallo, der es machte, als Piero alt war.' Ziehen wir ferner folgende Stellen in Betracht. Dürer sendet Raphael sein eignes Portrait, was Vasari zweimal mittheilt [5]): ‚divenne tributario delle sue opere a Raffaello, e gli mandò la testa d'un suo ritratto, condotta da lui a guazzo'; und [6]): ‚e all' incontro mandò a Raffaello, oltre molte altre carte, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto.' Nehmen wir nun an, Dürer habe in Rom gelebt und habe Raphael's eignes Portrait dort abgenommen, um diesem dadurch eine Ehre zu erweisen: würde Vasari dann so etwa geschrieben haben?: — e fece a Raffaello, oltre molte altre cose, il suo ritratto, che fu tenuto bello affatto. Warum nicht? Der Satz, so gewandt, könnte mit absolut gleicher Gewissheit übersetzt werden: und er

---

[1]) VIII, 204. [2]) VIII, 180. [3]) XI, 192. [4]) VII, 123. [5]) VIII, 35. [6]) IX, 274.

machte für Raphael, ausser vielen anderen Sachen, dessen eignes Bildniss, das für ein Meisterwerk galt. Und weshalb würde Vasari sich nicht genirt haben, so zu schreiben? Weil er überzeugt war und sein durfte, jeder Leser seines Buches wisse aus eigner Kenntniss sofort, ob es sich hier um ein Werk Dürer's oder um eines von der Hand Raphael's handle. Von Tizian sagt Vasari [1]): ‚Dopo in casa di messer Giovanni Danna, gentiluomo e mercante fiamingo, fece il ritratto suo, che par vivo.' ‚Darauf im Hause des Herrn Giovanni Danna, niederländischen Edelmanns und Kaufherrn, machte er sein Bildniss, das zu leben scheint.' Wessen Bildniss? Nach Rumohr's Theorie das eigene. Von Rustici sagt Vasari [2]): ‚Al Duca Giuliano, dal quale fu sempre molto favorito, fece la testa di lui in profilo di mezzo rilievo.' Aus dieser Stelle könnte Rumohr beweisen, wie sorgfältig Vasari die richtige Construction innegehalten. Allein ich glaube, dieser würde ebensogut ‚sua' wie ‚di lui' geschrieben haben, wäre es ihm gerade in die Feder gekommen. Und ob Tizian für das Haus des Johann Danna sich selbst oder dessen eignes Portrait gemalt, wage ich nicht zu entscheiden. Denn an anderer Stelle seines Lebens lesen wir [3]): ‚E l'anno che fu creato doge Andrea Gritti, fece Tiziano il suo ritratto, che fu cosa rarissima.' ‚Und im Jahre wo Andrea Gritti Doge ward, machte Tizian sein Portrait, was eine vorzügliche Arbeit war.' Hier hätte Rumohr zufolge Tizian's eigenes Portrait jedenfalls gemeint sein müssen und war es doch sicher nicht. Hätte Vasari, als er schrieb, denken können, es würden jemals darüber Zweifel aufsteigen, ob das von ihm genannte Bild Raphael selbst oder Altoviti darstelle, so würde er sich deutlicher ausgedrückt haben. Rumohr's Bemerkung ist zwar richtig an sich, und die Italiäner sind was die Syntax anlangt im Ganzen sorgfältiger als wir, dennoch liesse sich

---

[1]) XIII, 20. [2]) XII, 8. [3]) XII, 27.

Digitized by

sagen, Vasari sei ein viel zu unbekümmerter Stylist, als dass seine Sätze mit solchem Maasse gemessen werden dürften.

Hauptsache ist der Vergleich des Münchner Kopfes mit den anderen nachweisbar ächten Bildnissen Raphael's. Hier kommt Rumohr zu folgenden Resultaten.

Was die von Wicar und Missirini angestellte Vergleichung der Büste Altoviti's von Cellini mit dem Gemälde betreffe, so könne statt des Gemäldes selbst von beiden doch nur Morghen's Stich benutzt worden sein, welcher den Münchner Kopf in so ganz anderer Gestalt zeige als das Gemälde ihn biete, dass selbst bei völliger Übereinstimmung das Resultat der Vergleichung werthlos sein würde. Rumohr hat Recht. Morghen's Stich stimmt mit dem Gemälde so wenig, dass man eine andere Person zu erblicken glaubt. Aus der auf dem Gemälde an der Spitze rundlichen, vollen, eher kurzen als gestreckten Nase ist bei ihm eine zarte, spitz zulaufende Nase geworden. Die Stirn hat er erhöht, das Kinn verlängert, den Hals obendrein: es ist eine durchaus andre Formation in das Gesicht hineingetragen worden. In derselben Weise haben andere Stiche, welche das Gemälde als ‚Raphael' stachen, es dem sogenannten Raphaeltypus näher zu bringen gesucht. Ein lithographirte Durchzeichnung der Umrisse von Dillich, als Anhang zu Rehberg's Raphael (1824), ist kaum bekannt geworden.

Wie kurz und gedrungen das Antlitz des Münchner Portraits erscheint, und auch Rumohr erschien, sehen wir daraus, dass er eine Erklärung dafür sucht und zu der Annahme kommt, der Spiegel, welchen Raphael benutzte, müsse zum Theil die Schuld getragen haben. Rumohr war genöthigt, eine derartige Hypothese aufzustellen, da auch er unter dem Eindrucke des Portraits auf der Schule von Athen sowie des Florentiner stand, welche beide ein gestrecktes Antlitz mit hohen geschwungenen Brauen über den Augen und eine zart hineinlaufende Nasenwurzel zeigen. Rumohr

Digitized by Google

behauptet zwar, er habe eine Calque des Kopfes der Schule von Athen mit dem Münchner Gemälde verglichen und beide ,stimmten in allem Wesentlichen überein'. Hier aber täuscht er sich. Sie können nicht stimmen. Wahrscheinlich brachte Rumohr dabei in Anrechnung, was er dem Effecte des Spiegels zuschrieb.

Es muss ausgesprochen werden, dass wenn Rumohr den Vasari besser kannte als die Leute denen er sich entgegenstellt, wenn er besser sah und gewissenhafter untersuchte, eins ihm dennoch abgeht: unbefangener Ueberblick des gesammten vorhandenen Materiales, das doch ihm bereits zum grössten Theile eben so zugänglich war wie uns heute, das er aber nicht zu classifiziren verstand. Dazu kommt, dass eine gewisse Vornehmheit ihn hindert, sich so umfassend auszusprechen als nöthig gewesen wäre. Wir wissen oft in der That nicht, was er alles als ,selbstverständlich' verschwieg. Was er vorbringt, ist das Richtige, erschöpft die Frage aber nicht. Seine Auskunft den Spiegel betreffend ist genial und würde uns als einziger Ausweg vielleicht heute noch genügen, liessen nicht sichere Indizien anderer Art erkennen, dass das Portrait der Schule von Athen, sowie das Florentiner falsche, durch Übermalung entstandene Stirnproportionen haben. Seine Behauptung, das florentiner Portrait wenigstens sei hier übermalt, ist ein glänzender Beweis seines Kennerblicks, für welchen Photographien endlich jetzt beweisend eintreten: trotz alledem aber sind seine Ausführungen zu aphoristisch gehalten, um durchzuschlagen. Passavant hat wenigstens das Verdienst, das vorhandene Material durchweg zur Erwähnung zu bringen.

Passavant beginnt im ersten Theile seines Werkes damit, Bottari vorzuwerfen, ,er habe eine Leidenschaft gehabt, ungekannte Selbstbildnisse Raphael's zu finden.' Diese an sich gar nicht tadelnswerthe, übrigens durch nichts zu belegende Leidenschaft beruht wohl nur auf der Übersetzung

Digitized by Google

der ‚vaghezza di novità' Missirini's, die auch Pungileoni abgeschrieben hat. Die Stelle Vasari's erklärt Passavant für doppelsinnig. Das Gemälde habe seit zwei Jahrhunderten in der Familie Altoviti für ein Bildniss des Ahnherrn gegolten. Dies scheint ebenfalls nur Missirini nachgesprochen zu sein. Das Münchner Gemälde zeige blondes Haar und blaue Augen, während Raphael auf den ächten Bildnissen (welche diese seien, erfahren wir hier nicht) braunes Haar und braune Augen aufweise. Ferner, was das Münchner Gemälde anlange, so habe Raphael dasselbe um 1505 oder 1506 nicht malen können. Dies hat denn wohl auch Niemand behauptet. Es trage in den Gesichtszügen keineswegs das Sinnige, Seelenvolle, das wir auf dem Portrait bewunderten, welches Raphael 1506 in Urbino von sich gemalt habe. Schliesslich äussert Passavant sein Erstaunen darüber, dass die der seinigen entgegengesetzte Meinung immer noch Anhänger finde.

Das ‚Sinnige und Seelenvolle' ist Passavant's schwache Seite. Passavant sieht immer nur den ‚Jüngling' vor sich, ‚dessen Constitution keine lange Dauer verspricht.' Raphael's florentiner Portrait (welches Passavant aus eigner Conjectur 1506 in Urbino entstehen lässt) hat nichts Inniges, Seelenvolles, obgleich die danach arbeitenden Kupferstecher und Zeichner es hineinzulegen versucht haben. Jeder kann sich darüber ein Urtheil bilden, wenn er einige dieser überall zugänglichen Stiche mit einer für wenige Groschen zu habenden Photographie des Gemäldes vergleicht. Ich bin weit entfernt, behaupten zu wollen, dass die Photographie hier das Original zur Anschauung bringe, allein sie ist in grösserem Maasse sogar als das Original selber geeignet, erkennen zu lassen, dass die Augen, in denen doch wohl das Seelenvolle liegen soll, übermalt sind. Das Portrait verdient den Ruf nicht, dessen es sich erfreut. Es gehört zu den Werken, welche der Reisende in Italien zu bewundern genöthigt wird und von denen viel Copien verkauft werden. Richardson ur-

Digitized by Google

theilt, es sei ,un des moindres de toute la classe des bons maîtres.' Indessen ,il était alors fort jeune', fügt er hinzu, ,et il ne parait pas avoir plus de dix-huit ans.' H. Meyer hält es sogar nur für eine alte Copie.

Passavant kommt im zweiten Theile auf das Münchner Gemälde zurück, das er unter No. 96 bespricht. Es werden hier die bereits erhobenen Vorwürfe gegen Bottari wiederholt, sowie noch einmal gesagt, dass Vasari doppelsinnig sei. Ebenso unklar sei die Stelle Armenini's in dessen Veri precetti della pittura [1]). Passavant druckt die Passage ab: ,Se ne trovano pur molti (ritratti scil.) per mano di Raffaello in Firenze, già da lui fatti in Roma al tempo di Leone e di Clemente, ritratti da lui miraculosamente con Bindo Altoviti.' Ich weiss nicht, was unklar hierin sein soll. Armenini, welcher 1587 in Ravenna schrieb, hatte nicht das Gemälde, sondern nur Vasari's doppelsinnigen Satz vor Augen, den er so verstand, als sei Bindo und nicht Raphael gemeint gewesen. Dahin spricht er sich aus, ohne unklar zu sein. Die Stelle ist ebenso unwichtig wie die oben erwähnte im Riposo des Borghini, wo Vasari wörtlich ausgeschrieben worden ist, und die Passavant nicht kennt. ,Indessen, fährt Passavant fort, bedarf es nur eines Blickes auf das Bildniss selbst, um sich bei der Kenntniss der ächten Portraits, die Raphael von sich gemalt hat, sogleich zu überzeugen, dass es des Künstlers Bildniss von sich selbst nicht sein könne. Denn nicht nur ist des Bindo Gesichtsbildung von der des Raphael sehr verschieden, sowohl in der Form der Nase, als der des Mundes und des starken Kinnes; sondern unser Portrait zeigt auch blaue Augen und blonde Haare, welche beide bei Raphael dunkelbraun waren. Eben so wenig stimmt der etwas üppige Ausdruck mit dem sinnigen und anmuthsvollen in den ächten Abbilduugen Raphael's überein.' Darauf wird

---

1) p. 112. Ed. 1697.

der oben bereits angeführte Brief Winckelmann's als Zeugniss gegen Bottari missbräuchlicher Weise citirt, als bezöge sich ‚Unwissenheit', was doch offenbar auf die Florentiner geht, auf Bottari und dessen Anhänger. Puccini und Lanzi, versichert Passavant weiter, seien ebenfalls gegen Bottari aufgetreten; Rumohr aber stelle die Sache so dar, als sei vor Missirini alle Welt Bottari's Ansicht gewesen. Im Übrigen lässt Passavant Rumohr ganz bei Seite.

Als Passavant schrieb (Ende der dreissiger Jahre) war der zwischen Rumohr und Wicar noch spielende Gegensatz längst verschwunden. Passavant identificirte sich mit einer ganz neuen Partei. In Rom hatte sich aus zum Theil sehr bedeutenden Vertretern aller Nationen eine Raphaelgemeinde gebildet, deren Grundton eine mit protestantischer sowohl als katholischer Sentimentalität gleichmässig versetzte Verehrung des Meisters war, dessen Blüthe man, in seiner vorrömischen Thätigkeit sah. Dass das Münchner Portrait deshalb nicht ihn, sondern Bindo Altoviti darstellen müsse, floss diesen Leuten schon mit Sicherheit daraus, dass es einen für ihre Auffassung des erhabenen Meisters sinnlich viel zu kräftigen, lebensfrischen Jüngling zur Anschauung brachte.

Passavant's dahin zielende Aeusserungen sind jedoch nur erst das, was er gelegentlich ausspricht. Er hat, wie billig, den Bildnissen Raphael's einen eigenen Artikel gewidmet [1]), wo wir ihre gesammte Reihenfolge besprochen finden.

Passavant steht nirgends so stark unter dem Einflusse der sogenannten ‚unmittelbaren' oder ‚inneren Anschauung.' So ist ihm begegnet, dass er, nachdem erstens das Portrait der Schule von Athen und das Florentiner als Norm des ächten aufgestellt worden ist, nachdem zweitens eine Reihe ganz anders gearteter Portraits Raphael's, welche in demselben Maasse wie jene als unzweifelhaft und ächt aner-

[1]) I, 365.

Digitized by Google

kannt werden, sammt dem sie durch seine Form bestätigenden Schädel Raphael's, als unclassificirt auf sich beruhen geblieben, dass er dann schliesslich ein noch anders geartetes Portrait Raphael's, welches weder mit jener, noch mit dieser Categorie Ähnlichkeit zeigt, ja für das sich kaum ein Schatten von Autorität finden lässt und das Niemand heute mehr für ein Portrait Raphael's hält, für das alleräch teste erklärt! Dies sogar schmückt im Kupferstich die französische Uebersetzung seines Werkes! Behauptet Passavant, das Münchner Portrait könne deshalb Raphael nicht darstellen, weil es zum Römischen und Florentiner nicht stimme, so besitzt dasjenige, für welches er sich endlich entscheidet, nicht die geringste Ähnlichkeit weder mit dem Römischen noch mit dem Florentiner, noch irgend einem anderen sonst. Auch lässt sich nachweisen, durch welche offenbare Missverständnisse es zu der Ehre gekommen ist, hier und da für Raphael's Bildniss gehalten zu werden [1]).

Passavant leitet seinen Artikel über die Portraits Raphael's mit einer Übertragung der bereits erwähnten Personalbeschreibung Bellori's ein: regelmässige, zarte Gesichtsbildung; braune, sanfte, bescheidene Augen; langer Hals und kleiner Kopf: lauter Kennzeichen einer Constitution von nicht langer Dauer. Alle diese Kennzeichen, welche den Grundton der Passavantschen Anschauung bilden, hat Bellori erdacht. Das nun folgende Register zählt auf: 1) Raphael im Alter von drei Jahren, gemalt von seinem Vater. Berliner Gallerie. 2) Raphael im Alter von zwölf Jahren, von Timoteo della Vite. Pal. Borghese. 3) Im Alter von fünfzehn Jahren. Zeichnung in England. 4) Als schlafender Soldat auf der Resurrection im Vatican. 5) Im Alter von zwanzig Jahren von Pinturicchio. Libreria von Siena. 6) Von einem Jugendfreunde Raphael's, in Kreide. England. 7) Im Alter

[1]) Mündler in Seemann's Zeitschr. III, 12.

Digitized by

von dreiundzwanzig. Florenz. 8) Im Jahre 1509 für Francia. 9) Zeichnung in Montecassino, dreissig Jahre alt. 10) Marc Anton's kleiner Stich: Raphael in seinen Mantel eingehüllt. 11) Bonasone's Kupferstich.

Über diese eilf Portraits bemerke ich:

1 und 2 gehören zu der grossen Categorie jugendlicher Raphaelbildnisse, welche dadurch gewonnen sind, dass man bei besonders ansprechenden Kindergesichtern auf Gemälden des älteren Santi voraussetzte, er habe seinen kleinen Sohn abgebildet. An das Berliner Gemälde glaubt, was dies anlangt, heute wohl Niemand mehr. 3 scheint auf einer Verwechselung mit 6 zu beruhen. 4 ist wieder blosse Vermuthung. 5 gehört zu den Portraits Raphael's, welche sich auf Pinturicchio's Sieneser Gemälden in beliebiger Anzahl entdecken lassen. Pinturicchio soll, wie Passavant genau weiss, Raphael ‚aus Anerkennung und Dankbarkeit' hier abgemalt haben, wozu zu bemerken, dass das Verhältniss Raphael's zu Pinturicchio die Sieneser Arbeiten anlangend noch unklar ist und der Untersuchung bedarf. 9 ist, soweit mich die Photographie einer in München vorhandenen Copie des Blattes urtheilen lässt, verdorben und falsch restaurirt. 10 ist das bekannte niedliche Blättchen, welches Raphael oder viele andre Leute darstellen kann, die bei undeutlichen Gesichtszügen übrigens von einem Mantel umhüllt sind. Über 11 endlich wollen wir Passavant selbst vernehmen, da er der erste ist, welcher diesen wichtigen Stich in die Portraitfrage hineinzieht.

‚Auf diese Weise (en face nämlich), sagt Passavant [1]), hat ihn auch Giulio Bonasone in einem Portraitkopf mit Hinzufügung seines (Raphael's) Namens dargestellt, so dass über die Frage, wen er vorstellt, kein Zweifel obwalten kann. Sind nun zwar in diesem Bildniss seine Züge fast unförm-

[1]) I, 369.

lich stark, oder vielmehr aufgedunsen, vielleicht in Übertreibung des nicht fein auffassenden Zeichners, so erkennt man doch noch in allen Theilen dieselben Grundformen, die offne Stirn, die starken Augendeckel, den vollen Mund, wie ihn die Portraits des Meisters in jüngeren Jahren zeigen.'

Dagegen ist zu bemerken, dass Bonasone's Stich [1]) ein in keiner Weise ,unförmlich starkes, aufgedunsenes', wohl aber ein starkgebautes, eher breites als langes Antlitz, bei niedriger, ein wenig auf den Augen liegender Stirn und starken Backenknochen zeigt. Die Augen rund, mit starken Lidern und Thränensäcken, der Mund voll und von flachem Bart umgeben. Darunter steht: RAPHAELIS SANCTII URBINATIS Pictoris eminentiss. Effigiem Julius Bonasonius Bononien. ab Exemplari sumptam caelo expressit.

Passavant fährt fort:

,Auch giebt es noch zwei andere Bildnisse Raphael's, dem vorhergehenden (Bonasone's Stiche) ähnlich. Das eine befindet sich auf einem Gemälde im Pariser Museum, gewöhnlich Raphael und sein Fechtmeister genannt. Das andre malte Giulio Romano oder einer seiner Schüler al fresco in einem Zimmer der von ihm erbauten und ausgeschmückten Villa des Kanzleipräsidenten Baldassare Turini, jetzt Villa Lante genannt und im Besitz des Prinzen Borghese. In dieser sind die Deckengemälde zweier Zimmer immer mit vier Portraiten in Medaillons verziert. In dem einen sind es weibliche Bildnisse, unter denen die Geliebte Raphael's, genau wie ihr Portrait im Palaste Barberini; in dem anderen Zimmer zeigen die Medaillons vier männliche Bildnisse, von denen eines Dante, das zweite Petrarca, das dritte Raphael'n, bis auf Kleinigkeiten genau wie im Bilde zu Paris darstellt. Da wir nun drei völlig miteinander übereinstimmende Portraits besitzen, welche stets als die des grossen Urbinaten gegolten

[1]) B. 347.

haben, so kann wohl nicht bezweifelt werden, dass Raphael, wie er auf denselben dargestellt ist, wirklich in seinen letzten Jahren etwas stärker geworden und nach damaliger allgemeiner Sitte der Künstler einen kurzen Bart getragen habe.' Im dritten Bande [1]) und in der französischen Ausgabe fügt Passavant hinzu, dass Giulio Romano ein ganz ähnliches Portrait in seinem eignen Hause in Mantua gemalt habe. Davon, dass Bonasone's Stich aufgedunsene Züge zeige, lesen wir hier nichts mehr.

Passavant ist in offenbarer Verlegenheit. Der Mann, den diese Portraits zeigen, passt ganz und gar nicht zu seinem Ideale. Erst nennt er das Gesicht ,unförmlich stark und aufgedunsen', hinterher nur ,ein wenig stärker.' Er meint genug gethan zu haben, wenn er diese Portraits ein für allemal als ächt anerkennt; damit aber, giebt er zu verstehn, sei das Mögliche geschehn. Er lässt deshalb eine genaue Vergleichung des Antlitzes Raphael's in dieser Fassung mit den übrigen Portraits ganz auf sich beruhen.

Es ist unbegreiflich, wie Passavant sich zu der Behauptung versteigen konnte, Raphael's Grundformen, wie er in jüngeren Jahren gewesen, liessen sich in allen Theilen hier wiedererkennen. Es musste ihm doch die Stelle bei Bartsch [2]) erinnerlich sein, wo dieser erklärt, Bonasone's Stich habe nicht die mindeste Ähnlichkeit mit Raphael, und wo er die Vermuthung Cumberland's anführt, nicht Raphael sondern Bonasone selber sei die dargestellte Persönlichkeit, woraufhin die lateinische Unterschrift zu deuten versucht wird. Von Passavant wird diese Stelle jedoch nicht erwähnt und die Sache in der ihm eigenthümlichen Manier, Dinge die er nicht berühren mag in der Schwebe zu lassen, beseitigt.

Dass Bonasone's und die mit seinem Typus übereinstimmenden Köpfe nichts an sich haben, was mangelnde Kraft

---

[1]) S. 67. [2]) XV, 171 oder 94?

Digitized by Google

oder schwankende Gesundheit verräth, konnte Passavant wohl bemerken. Und nicht dies allein hätte ihm auffallen müssen. 1831 war in Rom Raphael's Leichnam und an demselben der ächte Schädel entdeckt worden, als dessen Haupteigenthümlichkeit Overbeck, dessen Bericht Passavant abdruckt, angiebt, ‚die Stirn tritt über die Augen ziemlich vor, ist aber schmal und von keiner bedeutenden Höhe.' Dies nun war ein durchaus neues Factum. Die Früheren hatten unter dem Eindrucke eines falschen, in der Accademia di San Luca aufbewahrten Schädels gestanden (auf dessen Formation hin höchst wahrscheinlich die Portraits der Schule von Athen und das florentiner ihre hohen glatten Stirnen aufgemalt erhielten): jetzt lag der neue authentische vor. Jeder unbefangene Forscher hätte ihn zum Ausgangspuncte der Untersuchung gemacht. Sofort würde er bemerkt haben, dass die ebenbesprochenen, von Passavant so geschickt beseitigten Bildnisse Raphael's damit stimmten, ebenso das Münchner Portrait, und ohne Zögern hätten die Theile, welche bei andern Portraits mit dem Schädel nicht stimmen, für falsch erklärt werden müssen.

Zu diesen Verfahren wäre bei dem Portrait der Schule von Athen und dem Florentiner um so weniger Entschluss nöthig gewesen, als die Uebermalung klar zu Tage liegt.

Lassen wir Passavant einstweilen und bringen die Sache nun gleich zum Abschluss.

Will man recht sehen, wie sorglos zu Werke gegangen ward, so verfolge man, mit welcher Nichtachtung dasjenige Portrait Raphael's bisher behandelt worden ist, das in erster Linie hätte genannt werden müssen: der Holzschnitt vor Vasari's Vita. Rumohr hatte in der Vorrede zum dritten Theile der Ital. Forschungen [1]) darauf hingewiesen, dass er nach dem Portrait der Schule von Athen gezeichnet sei. Ich füge hinzu, dass er, eine kleine Beugung des Halses ab-

[1]) p. IX.

Digitized by Google

gerechnet, mit dem Münchner Portrait durchaus übereinstimmt. Natürlich ist, dass der Kopf Raphael's, wie ihn die Schule von Athen heute zeigt, abweichend erscheint. Beim Münchner Portrait dagegen lässt sich Linie für Linie der Zusammenklang beobachten. Der gleiche Contour der Nase, derselbe volle Mund, das kraftvolle Kinn, die kräftige, etwas vortretende Stirn. Ein anderer Kerl muss zu diesem Antlitze gehört haben, als die schwindsüchtigen, schmalschultrigen Gestalten, welche wir, wo moderne Maler Raphael auftreten lassen, vor uns zu haben pflegen. Passavant ist so sehr darauf aus, für Raphael's Engbrüstigkeit Beweise aufzubringen, dass er sogar die innere Schmalheit des Sarges, in welchem Raphael's Gerippe gefunden wurde, anführt. Ja, Missirini war so weit gegangen, ein Schriftstück zu fälschen, demzufolge Raphael's Körper so zart war, dass sein Leben immer nur wie an einem Faden hing. Passavant muss die Fälschung zugeben, thut es aber im Bedauern, dass sie ohne allen Grund sei, und dass der treffliche Cancellieri, der diese Notiz gefunden haben sollte, nichts derartiges entdeckt habe. Mir scheint: wer Raphael's ächte Portraits betrachtet und sich an die kolossale Arbeitskraft erinnert, welche dem Manne von seiner Jugend an innewohnte, der kann nicht zweifeln, dass ein tüchtiger Körper der Träger dieses Geistes war.

Den Florentiner Kopf dagegen zu dem jetzt als allein ächt zu bezeichnenden Typus des Holzschnittes in ein richtiges Verhältniss zu bringen, wäre nicht so schwer, da Nase und Mund hier intact sind. An dem Kopfe der Schule von Athen aber ist so viel herumgedoctert worden, bis etwas ganz Neues daraus ward. Niemand weiss, wie oft hier fremde Hände thätig waren: man scheint das Gesicht, wie Luthers Dintenklex, unaufhörlich aufgefrischt zu haben. Vergleichen wir nur die von D'Agincourt vor 60—70 Jahren genommenen und in der Grösse des Originales gegebenen Umrisse

Digitized by Google

mit den 30—40 Jahre später publicirten Durchzeichnungen. Schon in dieser kurzen Zeit hat der Kopf sich dermaassen im Contour verändert, dass er, wenn man diese Blätter nebeneinander legt, kaum derselbe scheint. In der Farbe wirkt er so neu, dass er, mit dem übrigen Gemälde verglichen, gleichsam herausfällt. Braun's Kohlendruck lässt auch hier deutlicher noch als das Original selber die später aufgetragene Malerei erkennen. Auf Ghisi's Stiche der Schule von Athen ist Vieles roh und ohne Eingehen in die Feinheiten hingestellt, überall dagegen sehen wir im Ganzen das Charakteristische der Formen mit einer gewissen Schärfe, die von gesundem Blicke zeugt, wiedergegeben: Raphael's Kopf hat hier nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem jetzt auf der Freske zu erblickenden. Wir sehen, wenn auch roh und unschön, die starke, vortretende Stirn und die an der Spitze abgerundete Nase als charakteristische Merkmale des Gesichtes. Ghisi hatte das Antlitz noch in den ächten Proportionen vor sich.

Kehren wir nun zu Passavant zurück. Vasari's Holzschnitt, der, als in dem Buche vorhanden, doch Jedermann von Anfang an vor Augen stand und der als das allerzuverlässigste Beweisstück anzusehen war, zählt Passavant ganz zusammenhangslos gelegentlich nebenbei auf, der Vollständigkeit wegen. Die Ähnlichkeit desselben mit dem Münchner Portrait fiel ihm so wenig auf, als seine Unähnlichkeit mit dem Römischen und Florentiner Portrait. Was letzteres anlangt, so zeigt es, wie bemerkt, in Mund und Nase, d. h. den ächten Theilen, die Formen, nur in jugendlicherer Zartheit, welche wir bei dem Münchner Bildniss in männlicherer Ausbildung sehn. Werfen wir Passavant jedoch nicht vor, das nicht gesehen zu haben, was allerdings so klar ist. Wie denn sahen andere Leute damals und später! Vergleiche man das Florentiner Portrait mit den danach gemachten Stichen und Copien und halte man diese unter sich gegeneinander! Nicht bloss

hineingetragene falsche Idealität. Die Stecher scheinen sich im Bestreben übertroffen zu haben, statt der Formen welche das Gemälde zeigt, Erfindungen zu geben, so dass, Locken und Mütze abgerechnet, kein Stich weder mit dem Originale noch mit einem der anderen Stiche Ähnlichkeit hat. Wenn berufene Künstler so wenig ihrer Augen sicher waren, darf es nicht wundern, Passavant, nachdem er alle Portraits durchgenommen, schliesslich das bereits oben erwähnte, früher in Besitz des Prinzen Czartorycki befindliche, jetzt aber verschollene, als das ächteste von allen seinem Werke vorsetzen zu sehn.

Nach Passavant schlossen sich die Wenigen, welche über Raphael gearbeitet haben, in Betreff des Münchner Portraits seiner Meinung an, die von da an als die allgemein acceptirte bezeichnet werden darf. Die Gründe, mit denen für und wider gekämpft worden war, geriethen in Vergessenheit, man hielt sich an das gewonnene Resultat, das für unumstösslich angesehn ward. So erwähnt Rosini [1]) in einem Zwischensatze nur, dass das Gemälde ‚per un tempo fu creduto ritratto dell' Artefice.' Was er damit meint: das Gemälde habe gelitten ‚quando stette nascosto negli ultimi anni del scorso secolo' ist mir nicht klar. Ebenso nehmen v. Wolzogen, Förster und andere Autoren die Sache, welche sich in neuester Zeit mit biographischen Arbeiten über Raphael beschäftigten. Der Münchner Catalog leistete zuletzt allein noch Widerstand; ich denke mir — ohne jedoch darüber irgendwie unterrichtet zu sein — weil König Ludwig I, im Angedenken vor langen Jahren gewonnener Schlachten auf dem Felde der Critik, am einmal erkämpften Namen Raphael's festhielt. Aus der Anmerkung im Cataloge von 1859 jedoch schon ersehen wir, dass derjenige, welcher ihn zu schreiben hatte, durchaus nicht der Meinung war, das Gemälde stelle

---

[1]) Storia della Pittura italiana IV, 298. 1843.

Digitized by Google

Raphael dar. Zuletzt musste nachgegeben werden, und Bindo Altoviti siegte. Die Auflage von 1865 bekehrte sich zu diesem mit der Bemerkung, dass die Acten über das Bildniss geschlossen seien.

Eine in Ansehung des Zustandes, in welchem die Tafel sich befindet, nicht leichte, in Rücksicht auf die vorhandenen Stiche gebotene schöne Aufgabe wäre es, das Münchner Gemälde zu stechen und damit das ächte Antlitz Raphael's seit Jahrhunderten zum erstenmale wieder unverfälscht der Welt zu zeigen. All die Bellori's idealem Recepte und den trügerischen Zügen des Kopfes auf der Schule von Athen entsprechenden Bildnisse des grossen Meisters, nach deren Muster dann weiter Büsten, Medaillen und Statuen angefertigt worden sind, zu cassiren, würde unmöglich sein. Genug, wenn deren Zahl wenigstens nicht vermehrt, und anerkannt wird, dass wir in dem bisherigen Bindo Altoviti einen Mustertypus besitzen, vielleicht in der Auffassung wie Raphael selbst sich am schönsten erblickte. ,Quando era giovane' erklärt sich dahin, dass Vasari nicht den späteren bärtigen (den Bonasone gab), sondern den jugendlicheren Typus als den hier gewählten andeuten wollte. Die oben angeführten Stellen genügen, um erkennen zu lassen, wie oft wir einem solchen das Alter bestimmenden Zusatze gerade was die Portraits der Künstler anlangt bei Vasari begegnen. —

Zu besprechen ist noch als in die ersten Römischen Zeiten Raphael's gehörig, sein von Vasari nicht erwähnter Brief an Francia vom Jahre 1508, dessen Datum nebenbei noch das Interesse bietet, dass es bisher als der einzige sichere Anhalt betrachtet wurde, Raphael als wirklich festansässig zu Rom annehmen zu dürfen. Publicirt wurde der Brief zuerst von Malvasia in der Felsina Pittrice, der eine Originalcopie besass, welche sich in den Papieren des Antonio Lambertini fand [1]). Die Orthographie ist natürlich nicht die Raphael's.

[1]) Vas. VI, 16.

Digitized by

Über den Besitzer des Originales und dessen Verbleib ist nichts bekannt geworden.

Messer Francesco mio Caro.

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazotto ben conditionato, e senza offesa alcuna del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo et tanto vivo che m'inganno talora, credendo mi di essere con voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio, che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e da me ritocco che non si conviene. Anzi converriasi per conoscere non potere agguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dir esser privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi etc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel preseppe, se bene diverso assai, come vedrete dall' operato, e che voi vi sete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrosire, si come faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, perciò più in segno di obbedienza, e d'amore che per altro rispetto. Se in contracambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose.

Monsignore il Datario aspetta con grand' ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinale Riario, come tutto sentirete più precisamente da Bazotto. Io pure le mirerò con quel gusto e sodisfazione, che vedo, e lodo tutte l'altre, non vedendone da nissun' altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi in tanto animo, valetevi della vostra solita prudenza et assicuratevi, che sento le vostre afflitioni come mie

Digitized by Google

proprie. Seguite d'amarmi come io vi amo di tutto cuore. Roma di 5 Settembre 1508.

A servirvi sempre obligatissimo
Il vostro Raphaello Sanzio.

Deutsch:

Messer Francesco, mein theurer.

Ich empfange in diesem Augenblicke euer Bildniss, welches mir Bazotto in gutem Zustande und ohne irgendwelche Verletzung überbracht hat, wofür ich euch meinen besten Dank sage. Es ist sehr schön und so lebendig, dass ich mich manchmal täusche, indem ich bei euch zu sein und eure Worte zu hören glaube. Ich bitte euch, mir zu verzeihen und mir die Verzögerung und das lange Ausbleiben des meinigen nicht übel zu nehmen, das ich der drückenden und unabreissenden Beschäftigung wegen bis heute eigenhändig nicht machen konnte, unserem Abkommen gemäss; denn ich hätte es von einem meiner jungen Leute angefertigt und von mir retouchirt gesandt, aber das darf (doch) nicht sein; (oder) im Gegentheil, so sollte es sein, da ich weiss, dass ich dem eurigen nicht gleichkommen kann[1]). Nehmt es, bitte, nicht für ungut, denn auch ihr werdet manchmal erfahren haben, was es heisst, seiner Unabhängigkeit beraubt zu sein und Verpflichtungen gegen Herren zu haben, und dann etc. Ich sende euch inzwischen durch den selben, welcher in sechs Tagen abreist um zurückzukehren, eine andre Zeichnung, und zwar die der Krippe, wenn auch bedeutend abweichend, wie ihr sehn werdet, von dem ausgeführten Gemälde, und das ihr die Gefälligkeit gehabt habt so sehr zu loben, wie ihr unaufhörlich meinen übrigen Sachen thut, so dass ich mich schäme, wie ich (nun) auch thue dieser Kleinigkeit wegen, welche ihr deshalb nur als ein Zeichen mei-

[1]) Vergl. N. E. 187.

Digitized by

ner Ergebenheit und Liebe annehmen werdet [1]). Wenn ich zum Austausche dagegen die (Zeichnung) der Judith empfange, so werde ich sie zu meinen theuersten und kostbarsten Dingen legen.

Monsignor der Datario erwartet mit grosser Ungeduld seine kleine Madonna und der Cardinal Riario seine grosse, wie ihr alles genauer von Bazotto hören werdet. Auch ich werde sie mit dem ganz besonderen Vergnügen sehen, mit dem ich alle anderen sehe und lobend anerkenne, da ich von Niemand anders schönere, andachtsvollere und besser gearbeitete kenne. Hofft inzwischen auf das Beste, tretet mit eurer gewöhnlichen Vorsicht auf und seid gewiss, dass ich an eurem Wohl und Wehe theilnehme, als sei es mein eignes. Fahrt fort, mir gut zu sein, wie ich es euch von ganzem Herzen bin. Rom, den 5. September 1808.

Immer zu euren Diensten bereitwilligst
euer Raphael Sanzio.

Dieser Brief hat nichts Verdächtiges. Er gewährt wie die übrigen wenigen Briefe Raphael's den Einblick in Verhältnisse, die wir nicht kennen und die Vasari unerwähnt lässt. Raphael stand danach mit Francia sowohl als mit Bologna in Verkehr. Ob in persönlichem, lässt sich nicht daraus ableiten; alles was dahin gedeutet werden könnte, würde sich ebensogut für das Gegentheil sagen lassen; der ‚accordo' konnte mündliche oder schriftliche Verabredung gewesen sein. Dass Raphael Francia ‚in Person zu sehen und zu hören

[1]) Pass. (I, 172) übersetzt: ‚so dass ich darüber erröthete, wie jetzt wieder bei dieser Kleinigkeit, wenn ich daran denke, dass ihr euch darüber erfreuen werdet. Nehmt sie daher vielmehr als Zeichen etc.' Passavant nimmt also nach ‚goderete' ein ausgefallenes ‚la prendiate' an, was jedenfalls hätte dastehen müssen. Der Satz ist aber ganz verständlich wie er dasteht. ‚Godere' ist in seiner allgemeinsten Bedeutung zu fassen, ‚vi' ist ein Dativus commodi, und ‚che' steht für ‚la quale': ‚quam vobis accipietis'.

Digitized by Google

glaube' seinem Portrait gegenüber, ist mit grösserer Wahrscheinlichkeit als hergebrachte Höflichkeitsformel zu fassen, als dass es naiver Ausbruch persönlicher Reminiscenzen wäre. Ebenso die Schlusssätze, die nicht auf besondere persönliche Theilnahme an Francia's speciellen Verhältnissen gedeutet zu werden brauchen. Indessen man kann trotzdem auch wieder jedes Wort für inhaltsreich und deutungsfähig erklären, was meiner Ansicht allerdings widerspräche.

Bazotto scheint einer der Couriere gewesen zu sein, welche zwischen dem von Giulio II eroberten Bologna und Rom hin und her gingen. Raphael's frühere Arbeiten nach Bologna sind unbekannt, sein ‚Presepe' ‚Jesus in der Krippe' existirt nicht mehr [1]). Die Zeichnung einer solchen Anbetung fand sich in Besitz des Major Kuehlen, ist jedoch eine Fälschung. Die Judith Francia's ist mir unbekannt: das von Passavant [2]) vermuthete Blatt ist eine Arbeit Mantegna's. Ein gutes Profilportrait Francia's existirt in Bologna [3]).

Es ist zweifelhaft, ob Raphael sein eignes Portrait als Ölgemälde oder nur als Zeichnung an Francia senden wollte. Schwerlich wird es mit dem für Bindo Altoviti oder für die Schule von Athen identisch gewesen sein, da dieser Typus einige Jahre später anzusetzen ist; eher könnte es sich um den Typus des Portraits der Ufficien gehandelt haben.

Das Sichzusenden von Portraits war zwischen Künstlern nichts Ausserordentliches. So sehen wir Dürer sein Bildniss Raphael schicken, der ihm eine Studie zweier nackter Männer dagegengab, auf der noch von Dürer's eigner Hand zu lesen ist, von wem er sie empfangen hat.

Raphael's Brief an Francia bestätigt wieder, was alle ächten, auf Raphael bezüglichen und von ihm herrührenden Schriftstücke klar machen: dass Vasari von den wirklichen Verhältnissen seines Lebens nichts gewusst habe. Dass er

---

[1]) Pass. I, 96. [2]) Pass. I, 171. [3]) Radirt von L. Grimm.

Digitized by

vielmehr, wie in der katholischen Kirche legendenhafte Biographien vieler Heiligen entstanden sind, einen Lebenslauf Raphael's auf das vorhandene zufällige Material hin aus der eignen Phantasie construirte. Dem aber gerade entspringt der tiefe Eindruck, den Vasari's Vita di Raffaello auf Jeden macht. Sie wirkt als poetische, mit Begeistrung abgefasste Conception und bringt uns die Gestalt des Meisters grossartig und einheitlich vor Augen, was eine blosse Sammlung ächter Details ohne ideale Gesammtanschauung nicht zu bewirken vermöchte.

Auch das Sonnet ist Vasari unbekannt, welches [1]) Francia an Raphael gerichtet haben soll:

All' excellente pictoreRaffaello Sanxio, Zeusi del nostro secolo.
Di me Francesco Raibolini decto il Francia.

Non son Zeusi nè Apelle, e non son tale,
Che di tanti tal nome a me convegna;
Nè mio talento, nè vertude è degna
Haver da un Raffael lode imortale.

Tu sol, cui fece il ciel dono fatale,
Che ogn' altro excede, e sopra ogn' altro regna,
L'excellente artificio a noi insegna
Con cui sei reso ad ogn' antico eguale.

Fortunato garxon, che nei primi anni
Tant' oltre passi; e che sarà poi, quando
In più provecta etade opre migliori?

Vinta sarà natura; e da' tuoi inganni
Resa eloquente, dirà, te lodando,
Che tu solo il pictor sei de' pictori.

---

[1]) Gleich dem Briefe zuerst von Malvasia aus dem Nachlasse Lambertini's publicirt. Vas. VI, 17.

Digitized by Google

Deutsch:

Dem ausgezeichneten Maler Raphael Sanzio, Zeuxis unseres Zeitalters.

Von mir, Francesco Raibolini, genannt Francia.

Ich bin nicht Zeuxis, auch nicht Apelles, noch bin ich derart, — dass so grosser Männer Beinamen mir zukäme; — weder mein Talent, noch meine künstlerische Tüchtigkeit ist würdig, — von einem Raphael unsterbliches Lob zu empfangen.

Du allein, dem der Himmel die vorherbestimmte Begabung verlieh, — welche jede andere übertrifft und über jede andere herrscht: — deine ausgezeichnete Arbeit lehrt es uns, — durch welche du dich jedem antiken Meister gleichgestellt hast.

Beglückter Jüngling, der du in den ersten Jahren — so viele übertriffst; was wird später sein, wenn — du in vorgeschritteneren Alter deine Werke noch verbesserst?

Besiegt wird die Natur sein; und durch deine Täuschungen — beredt gemacht, wird sie sagen, indem sie dich erhebt: — dass du allein der Maler der Maler bist.

Gegen dies Gedicht liesse sich manches einwenden. Gehört es vor das Jahr 1507 (als Abschluss der Grablegung), so weiss man nicht recht, wie Francia zu so überschwenglichem Lobe kam. Gehört es in das Jahr 1508, denn vor den Brief vom 5. September würde es doch zu setzen sein, so fällt die Anrede ‚garzon' auf, da das Wort einen jüngeren Arbeiter, der noch nicht selbständig war, bezeichnete.

Diese Einwürfe würden weniger bedeuten, stimmte das Sonett nicht in seiner begeisterten Erhebung eines Jünglings, der so früh schon als der Maler aller Maler proclamirt wird, zu der sentimentalen Anschauung der Späteren: Raphael's frühste Werke hätten wie die eines Wunderkindes

Digitized by Google

unter den Leistungen der übrigen Maler hervorgeleuchtet, was, mag auch Vasari diesen Ton anschlagen, durch die Werke selber nicht bestätigt wird. Gegen Lionardo kam Raphael in Florenz nicht auf, wurde auch wohl von Niemanden neben ihm genannt.

Für die Ächtheit des Sonettes spricht jedoch, dass, wo Italiäner sich in der Stille schmeichelhafte Dinge in Versen sagen, zu Raphael's Zeiten bereits starke Übertreibung fast als ein Gesetz der Höflichkeit erscheint. Wir dürfen Francia's Sonett vielleicht für die höfliche Erwiederung eines Sonettes oder Briefes von Seiten Raphael's halten, worin dieser ihn als Apelles und Zeuxis zuerst angeredet hatte.

ZEHNTES CAPITEL.

X. 1. *Er schmückte dieses Werk noch durch eine Architectur mit vielen Figuren, in so zarter und weicher Manier ausgeführt, dass Pabst Giulio alle die andern Malereien älterer wie neuerer Meister herabzuschlagen befahl, damit Raphael allein den höchsten Preis über alle die davontrüge, welche sich bis auf diese Stunde in solcher Arbeit versucht hätten.* 2. *Als nun jedoch die Malerei des Giovan Antonio Soddoma von Vercelli, welche sich über Raphael's Gemälde befand, auf Befehl des Pabstes heruntersollte, beschloss Raphael sich ihre Eintheilung und die Grottesk-Verzierungen zu Nutze zu machen, und in vier Rundstücke, welche sich darboten, malte er jedesmal eine Figur als erklärende Überschrift des Gemäldes darunter, jede Figur auf der Wölbung nach der Seite hin gewandt, wo das Gemälde befindlich war.* 3. *Über jener ersten Wand, wo er die Philosophie und Astrologie gemalt hatte, welche sich mit der Theologie vereinigen, thront eine weibliche Gestalt, als die* Erkenntniss der Dinge, *auf einem Sessel, der von beiden Seiten als Lehne eine Cybele hat, mit all den vielen*

Digitized by Google

Brüsten, mit denen von den Alten die Diana Polymastos gebildet wurde. 4. *Ihr Gewand ist vierfarbig, um die Elemente anzudeuten; vom Haupte abwärts herrscht Feuerfarbe, vom Gürtel ab Farbe der Luft, vom Schoosse bis zu den Knien Erdfarbe, und weiter bis zu den Füssen Farbe des Gewässers.* 5. *Auch umgeben sie einige in der That sehr schöne Kindergestalten.* 6. *In einem zweiten Rundstücke, nach dem Fenster zu, welches auf Belvedere geht, ist die Dichtkunst dargestellt; in Gestalt der lorbeergekrönten Polyhymnia hält sie eine antike Leier in der einen Hand und ein Buch in der andern; ihre Beine sind gekreuzt.* 7. *Und im Glanze ihrer unsterblichen Schönheit hat sie die Augen gen Himmel erhoben, während zwei lebhafte, frische Kindergestalten rechts und links mit ihr, wie bei den andern Figuren gleichfalls in immer verschiedener Gruppirung, ein Ganzes bilden.* 8. *Und auf dieser Seite malte er später in den Raum über dem Fenster den Berg Parnass.* 9. *Im folgenden Rundstücke, welches über dem Gemälde sich findet, wo die Heiligen Doctoren der Kirche die Messe feststellen, ist die Gottesgelahrtheit, mit Büchern und andern Attributen und gleichfalls mit Kindergestalten, und nicht weniger schön als die andern.* 10. *Und über dem andern Fenster, welches in den Hof des Palastes geht, malte er im letzten der vier Rundstücke die Gerechtigkeit mit ihrer Wage und erhobenem Schwerte und wiederum mit Kindergestalten von höchster Schönheit, da er an dieser Seite auf dem Gemälde darunter dargestellt hatte, wie die bürgerliche und canonische Gesetzgebung erfolgt, wie wir seines Ortes sagen werden.* 12. *Und ferner malte er auf die Zwickel des Gewölbes, in den Ecken wo es ansetzt, vier Darstellungen, mit grosser Sorgfalt ausgeführt, aber in Figuren von nicht bedeutender Grösse.* 12. *In einem dieser Eckgemälde, nach der Gottesgelahrtheit zu, hat er den Sündenfall Adams in der anmuthigsten Art zur Anschauung gebracht: den Apfelbiss; und in dem nach der Astrologie zu ist diese selbst zu sehn, welche die Fixsterne und die Planeten jeden an seine Stelle setzt.* 13. *Und in dem folgenden darauf, nach dem Parnasse hin, ist Marsyas wie er an*

Digitized by

einem Baume hängend auf Apollo's Befehl geschunden wird; und nach der Darstellung hin, wo die Decretalen gegeben werden, findet sich das Urtheil Salomonis, wie er das Kind will zertheilen lassen. 14. *Diese vier Darstellungen sind sämmtlich voll Gefühl und Empfindung und bei der vortrefflichsten Zeichnung schön und anmuthig in der Farbe.*

Die Camera della Segnatura ist ein überwölbter viereckiger Raum, dessen Wände nach oben im Halbmonde abschliessen, weil das Gewölbe in den vier Ecken tief heruntergeht. Zwei von den vier Wänden nur bieten sich in ihrer ganzen Fülle zu Darstellungen, die beiden andern sind mit Fenstern durchbrochen, welche so viel Raum einnehmen, dass nur ein verhältnissmässig geringer Platz darüber und rechts und links daneben zur Bemalung übrig bleibt. Dagegen bietet die Decke bedeutenden Spielraum. Vasari geht zu ihrer Beschreibung über, und indem er die auf ihr in vier rundeingerahmten Stücken über jeder der vier Wände gemalten Figuren bespricht, giebt er so für den Inhalt der noch nicht beschriebenen drei Wände vorweg die Überschriften. Dies Verfahren ist geschickt und gewährt einen guten Überblick.

Die Architectur (Prospettiva) der Schule von Athen soll Bramante gezeichnet haben, wie Vasari in dessen Biographie erzählt[1]: ,Insegnò molte cose d'architettura a Rafaello da Urbino, e così gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva nella camera del papa dov'è il monte di Parnaso, nella qual camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe seste.' ,Er unterwies Raphael in vielem was die Architectur betraf, und erfand ihm das Gebäude, welches (Raphael) dann in dem Gemache des Pabstes, wo der Parnass (gemalt) ist, als perspectivischen Hintergrund anbrachte, in welchem Gemache Raphael Bramante portraitirte mit dem Zirkel in der Hand.'

---

[1]) VII, 134.

Die Erzählung klänge insofern etwas unwahrscheinlich, als Raphael bereits in Florenz ein so guter Kenner der Perspective war, dass er Fra Bartolommeo darin unterwies, ein Lob, welches sowohl der Tempel, der den Hintergrund der Vermählung Mariae bildet, als seine späteren ausgeführten architektonischen Arbeiten bestätigen. Für Bramante aber spricht das Aussehn der Architectur jedoch. Es ist behauptet worden, in ihr sei die 1506 durch Bramante neubegonnene Peterskirche dargestellt, und ein Vergleich bestätigt diese Behauptung. Bekanntlich ist der jetzige Centralbau sammt der Bogenverbindung der vier Hauptpfeiler sein Werk, so dass eine Abbildung der heutigen Kirche, mit Abrechnung alles kleinlichen Ornamentalwerks späterer Zeit, zum Vergleichen benutzt werden kann. Natürlich muss auch auf der Schule von Athen alles das abgerechnet werden, was dem Bauwerke den Character eines Sitzes der Philosophie verleihen sollte: die Statuen des Apollo und der Minerva, sowie die Basreliefs darunter.

Die Statue des Apoll ist von der grössten Schönheit. Hoch genug, um menschlichem Betasten unerreichbar zu bleiben, ist die Malerei frei von aller Restauration. Marc Anton's Stich danach ist eins seiner schönsten Blätter. Raphael hat eine Antike vor Augen gehabt, die er nach seiner Weise umformte. An sich betrachtet hat die Figur nichts Antikes; ebensowenig der Kopf, der wie aufgesetzt aussieht, den Typus eines Apollo [1]). Noch weniger ist die Minerva gegenüber antik gehalten. Und doch, wie sehr Raphael nachträg-

[1]) Der Kopf ist etwas zu klein und steckt in den Schultern. Nun bemerke man, dass er zugleich dicht an den oberen Rand des Gemäldes stösst. Es scheint, dass der Raum zu gering war und dass Raphael einfach den Kopf so lange verkleinerte, bis er passte. Dasselbe hat er gegenüber bei der Minerva gethan, deren rechter Arm, richtig gezeichnet, wie ihn die Skizze zeigt, zuweit aus der Nische herausgekommen wäre. Raphael hat ihn deshalb verkürzt. Marc Anton's Stich giebt Apollo ohne diesen verkleinerten Kopf.

Digitized by Google

lich in diese Gestalt einen gewissen Schwung der Gewandung gebracht habe, welchen er nur der Betrachtung antiker Bildhauerwerke entnommen haben konnte, beweist die Vergleichung mit der ersten Skizze, welche sich in Oxford befindet [1]). Der Unterschied ist ein bedeutender und hier besonders lehrreich, weil er den Übergang von der florentiner Auffassung Raphael's zu seiner römischen erkennen lässt.

Nicht minder näherer Betrachtung würdig sind die unter jeder der beiden Statuen angebrachten Basreliefs.

Unter Apollo bemerken wir den wüthenden Kampf einiger nackten Männer. Oxford besitzt die dazu gehörige ziemlich grossfigurige Studie in Rothstift [2]). Diese Composition ist nicht von Raphael erfunden.

Zu den damals sehr gebräuchlichen Verzierungen, welche von Bildhauern oder Malern hergestellt, in mannigfacher Weise zur Verwendung kamen, gehörten lange figurenreiche Friese, für welche Kämpfe nackter Gestalten eine beliebte Darstellung waren. Reiter und Fussgänger, auch Meerungeheuer mit halbmenschlicher Bildung dazwischen, sehen wir in oft höchst abenteuerlichen Stellungen aneinandergereiht. Häuserfaçaden, Kamine, Schränke, Zimmerwände, kurz, was langgestreckten streifenartigen Raum darbot, wurden mit diesen Kämpfen, ‚battaglie di nudi' verziert, welche den Malern und Bildhauern Gelegenheit gaben, die bizarrsten Dinge vorzubringen. Hier schien Alles erlaubt. Diese Compositionen, die nur dem Bestreben ihre Entstehung verdanken, das bisher Geleistete zu überbieten, ohne dass ein leitender Gedanke dabei gefordert wurde, scheinen oftmals räthselhafter, als sie in der That sind.

Einige der auffallendsten Friese dieser Art sind durch Stiche Bartel Beham's auf uns gekommen [3]). Beham lernte

---

[1]) Rob. nro. 72. [2]) Fisher I, 33. Rob. nro. 73. [3]) B, 16. K. u. K. II, 30, wo eine photographische Abbildung gegeben ist. Auf der Wand eines der Schränke im hiesigen Kupferstichcabinet befindet sich hinter Glas

bei Marc Anton in Italien und kann die Compositionen von dort mitgenommen haben. Die darauf sichtbaren Stellungen, besonders Verkürzungen, sind mit so souveräner Meisterschaft und Kenntniss des menschlicher Körpers ausgeführt, dass ich die Zeichnung Lionardo da Vinci allein zutraue. Einem dieser Friese nun sind die Figuren entnommen, aus welchen das Basrelief unter dem Apollo der Schule von Athen zusammengesetzt ist. Raphael muss diese Zeichnungen Lionardo's besessen oder gekannt haben.

Das unter der Minerva angebrachte Basrelief ist nach anderer Seite hin von Wichtigkeit. In dieser weiblichen Gestalt, welche auf Gewölk sitzt, die Erde zu ihren Füssen und ein Ausschnitt des Thierkreises links im Hintergrunde, während ein paar geflügelte Kindergenien neben ihr eine Tafel halten, sehen wir die erste Gestalt der ‚Erkenntniss der Dinge', welche auf der Wölbung über der Schule von Athen die Überschrift des Gemäldes bildet. Einer von den wenigen Stichen ersten Ranges, welche in die Schule Raphael's gehören, aber zu gut sind, um Marc Anton zugeschrieben zu werden [1]), so dass Raphael selbst als ihr Urheber betrachtet worden ist, stellt die Figur dar, wie das Basrelief sie zeigt. Hier lesen wir CAVSAR COGNITIO auf der Tafel, welche der eine der kleinen Genien neben ihr trägt [2]).

Allein auch dieser Stich zeigt uns die älteste Redaction der Figur nicht: wir vermögen sie in einem noch früheren

---

und Rahmen eine Federzeichnung Holbein's: ein stehender Landsknecht. Auf dem die Gestalt umgebenden Ornament ist eine battaglia di nudi angebracht. [1]) Pass. Peintre Gr. I, 250. B. 381. [2]) Bellori (ed. Missirini, Roma 1821), welcher den Stich nicht kannte, erklärt die Gestalt für die Personification der Tugend. ‚Sotto questa Dea (Minerva scil.) in un finto basso rilievo quadrato di marmo rappresentasi la Virtù sollevata su le nubi, tenendo una mano al petto ove alberga il valore, stendo l'altro verso la terra con lo scettro del suo imperio; e tale poggia in alto presso il Zodiaco, ove apparisce il segno del Leone impresa di Ercole, poichè ella inalza al Cielo i gloriosi fatti degli Eroi. etc.'

Digitized by Google

Zustande nachzuweisen. Eine sehr sorgfältig ausgeführte Federzeichnung der florentiner Sammlung [1]), welche ihrer ganzen Behandlung nach nicht einmal in die Florentiner, sondern sogar noch in die Peruginer Zeit Raphael's gesetzt werden sollte, zeigt eine anfänglichere Auffassung, und zwar bereits in solchem Grade durchgearbeitet, dass die allererste Skizzirung noch früher zu setzen wäre. Die Darstellung derartiger allegorischer Figuren war ein hergebrachtes Ornament, das gelegentlich schon in Perugia von Raphael gebraucht werden konnte. Die Temperamente, die Laster und Tugenden, die Elemente, die Sibyllen und dergleichen, waren beliebte Gestalten, welche wir, besonders in Miniaturen und als Arbeiten der Goldschmiede, durch die Jahrhunderte rückwärts bis in die antike Zeit verfolgen. Unsere Zeichnung macht den Eindruck, als sei sie nicht mit von Raphael selbst arrangirtem Faltenwurfe, sondern nach einem plastischen Vorbilde gezeichnet. Man braucht dieses Blatt nur mit dem erwähnten Kupferstiche zu vergleichen, um durch alle Motive hindurch zu erkennen, mit wie gesteigertem Schönheitsgefühl Raphael die Figur zum zweitenmale umgearbeitet hatte.

Allein das florentiner Blatt leistet noch mehr: es trägt, und zwar wiederum in ganz früher, fast an das Atelier von Perugia erinnernder Auffassung, ausserdem noch den Kopf und Oberkörper derjenigen Gestalt, welche als ‚Causarum Cognitio' an der Decke über dem Gemälde der Schule von Athen fertig zu sehn ist.

Höchst auffallend ist der Abstand beider Auffassungen bei solcher Verwandtschaft. Es scheinen zwei ganz verschiedene Figuren, sind aber dieselbe Figur, dort jedoch wie von einem alten umbrischen Meister des 15. Jahrhunderts, hier von einem jugendlichen Maler des 16. ausgeführt. Und doch liegen für Raphael wenige Jahre nur dazwischen.

---

[1]) Pass. II, 84, i).

Da wir bereits daran gewöhnt sind, Raphael als jugendlichen Schüler Perugino's (und die übrigen Schüler neben ihm) mit den einzelnen Theilen des menschlichen Körpers, mit Kopf, Arm, Hand, Bein und Fussstellungen verfahren zu sehn wie mit beliebig und unabhängig zu benutzenden Versetzstücken, so können wir eine dritte Gestalt aufweisen, welche hier gleichsam die Mitte bildet. Ich erinnere an die, in Raphael's älteste Florentiner Zeit gehörige Heilige Catharina [1]). Ihr Kopf ist in dreiviertel Stellung nach oben gewandt, ihre Hand liegt auf der Brust. Diese Handstellung nun ist eine und dieselbe mit der der ‚Causarum Cognitio' unserer Federzeichnung [2]), während genau die gleiche Wendung des Hauptes bei der, nur bis zur Mitte des Körpers sichtbaren Figur sich zeigt, welche auf einer freien Ecke desselben Blattes, wie eben gesagt worden ist, den ersten Gedanken der Gestalt bildet, welche definitiv später an die Decke gemalt worden ist. Dieser Übergang ist vorhanden und nachweisbar, und wenn auch die Figur in ihrer letzten Fassung sich weit erhebt über alles frühere, sehen wir auch sie demnach so früh bereits in Raphael's Phantasie gleichsam ihren Anfang nehmen. Und so: die Gedanken der für die Decke bestimmten Malereien zeigen sich eben so alt als die für die übrigen Gemälde in der Camera della Segnatura.

Die ‚Causarum Cognitio', wie wir sie an der Decke der Camera della Segnatura sehn, ist von innerlicher Bewegung erfüllt. Nicht die thronende Ruhe mehr ist hier dargestellt, in der wir bis auf Michelangelo solche Gestalten (auch die der Heiligen Jungfrau) aufgefasst sehn, sondern ein Moment der Erregung, als durchzucke sie ein begeisterndes Gefühl. Das war das ‚Terribile', das Michelangelo aufbrachte. Seine Gestalten sind voll dramatischen Lebens. Wer die Sibyllen

---

[1]) Pass. fr. II, p. 56. [2]) der Gestalt also, welche das Basrelief unter der Minerva zeigt.

und Propheten der Sistina gesehn hat, auch mit einem flüchtigen Blicke nur, dem fällt diese Leidenschaft der philosophischen Begeistrung auf, welche sie repräsentiren. Ein Menschenleben mit all seinen Gedanken in einen Moment zusammengedrängt. Davon ahnte Raphael nichts ehe er Michelangelo's Werke sah, wusste auch später nicht viel davon, eignete sich aber die Form an. Und deshalb die Nachahmung nur um so mehr gekennzeichnet. Zwar hatten Lionardo wie Fra Bartolommeo ihm bereits die Anfänge dieses Weges gezeigt, so dass er Michelangelo's Werke nur zu sehn brauchte, um zu wissen, worauf es ankomme: dennoch ist dieses Wesen ihm seiner eigentlichen Anlage nach immer ein fremdes Element geblieben. Man stellt einer vollzogenen Entwicklung gegenüber gern die Dinge so dar, als hätten sie gar nicht anders kommen können. Aber ich glaube: hätten Lionardo da Vinci und Fra Bartolommeo Aufträge in Rom empfangen wie Raphael und Michelangelo, so hätten diese beiden Paare durch gegenseitige Einwirkung zu Leistungen sich erheben können, von denen all das, was in Wirklichkeit zu Stande kam, übertroffen ward.

Andere vorbereitende Zeichnungen für die ,Causarum Cognitio' sind nicht vorhanden. Wir wissen nicht, ob Raphael allmählig fortschreitend aus jenen Anfängen zuletzt das gewann, was das Gemälde zeigt, oder ob er, die Zwischenstufen überspringend, gleich die letzte Form fertig hinstellte.

Fast sollte man das Gegentheil glauben im Anblick der letzten Verbesserungen noch, welche er an der Gestalt der ,Dichtkunst' vornahm.

Hier zeigt eine Studie nach dem Nackten [1]), verbunden mit Gewand (deren technische Behandlung in auffallender Weise an den auf dem Gewölk sitzenden Paulus der Disputa erinnert), dass diese Figur, mochte sie nun vorher anders

[1]) Passavant nicht bekannt.

Digitized by Google

aufgefasst existirt haben oder nicht — was wir nicht wissen — jedenfalls einer Umbildung unterlag, welche nicht in Raphael's frühe Römische Zeiten fällt. Das Blatt, in Besitz des britischen Museums, wirkt farbig und gross in der Auffassung. Es ist mit einem Netze von Linien überzogen, welche zeigen, dass es auf den Carton übertragen werden sollte. Dass es in der That ausgeführt worden sei, beweist ein Stich Marc Anton's, welcher, wenn wir ihn ebenfalls mit einem Netze überziehn, sich in den Hauptlinien als identisch zeigt [1]). Hier ist der Oberkörper bekleidet, der Haarschmuck ausgeführt, die beiden Genien zur Rechten und Linken sind beigegeben, die Zeichnung ist soweit geführt, dass danach gemalt werden konnte. Welche Umänderung giebt die Freske! [2]) Der Gürtel ist nun dicht unter den Busen hinaufgeschoben, dafür aber das Gewand darunter noch einmal faltig aufgebauscht. Die Falten des Unterkleides sind voller, reicher in den Umrissen, die Flügel dagegen kleiner geworden, so dass der Kopf mehr zur Geltung kommt. Die Hand, welche die Leier hält, ist mehr herausgerückt und ruht von weiterem Faltenschwunge umgeben auf einer antiken Maske. Die beiden Genien, vorher etwas monoton auf Wolken stehende Knaben, sind in bewegte, reizende kleine Gestalten umgewandelt, der eine sitzend, der andere kniend, beide in lebhafterer Bewegung.

Ganz anderer Art ist die vorbereitende Studie, welche für die Gestalt der ‚Theologie' erhalten blieb [3]). Hier sehen wir Raphael nach dem, was er geben wollte, gleichsam suchen. Der linke Arm ist zweimal gezeichnet: einmal halberhoben uns entgegengestreckt, das andremal ein auf dem linken Schenkel liegendes Buch ergreifend. Der rechte Arm dagegen hat

---

[1]) Bartsch XIV, nro. 382. Pass. fr. II, p. 88. [2]) Ein kürzlich von der Arundelsociety publicirter Farbendruck giebt diese schönste unter den Gestalten der Deckengemälde wieder. [3]) Passavant nicht bekannt. Fisher II, 43.

Digitized by Google

die Bewegung beibehalten, welche das Gemälde zeigt. Übrigens ist fast Alles anders geworden, und hier können wir aussprechen, Michelangelo's neu hinzutretender Einfluss lasse sich selten bei Raphael so genau beobachten. Man lege diese erste Federskizze neben eine Photographie des Gemäldes und auf die andre Seite desselben eine Photographie des Propheten Ezechiel Michelangelo's. Vergleichen wir diese Figur, den Oberkörpers sowohl als die Beine, den Faltenwurf um die Knie, die Haltung der linken Hand sammt der des Armes: wie offenbar verräth die Federzeichnung, was Raphael noch fehlte, und wie zeigt Michelangelo's Prophet, woher er es nahm! Dazu der von links nach rechts über Brust und Hals flatternde Schleier, die Stellung des Fusses, die über den linken Schenkel her zwischen den Knien herabsinkende breite Gewandfalte: nichts von alledem auf der ersten Federskizze der ‚Dichtkunst' auch nur angedeutet, auf dem ausgeführten Gemälde dagegen mit voller Sicherheit durchgeführt.

Passavant ist der Meinung, die Malerei rühre nicht von Raphael selbst her, da sie etwas gequältes habe. Ich habe dies mit dem Opernglase aus der Tiefe nicht recht zu erkennen vermocht[1]).

Passavant zufolge ist dies auch bei der Figur der ‚Jurisprudenz' der Fall, für welche gar nichts an vorbereitendem Material auf uns gekommen ist und die von den andern Figuren sich durchaus unterscheidet. Ist über diese nämlich — jede von ihnen dreien zeigt das in andrer Weise — eine letzte Weihe ganz neuen Geistes gekommen, so giebt ‚Jurisprudenz' in keiner Hinsicht zu ähnlicher Beobachtung Nicht dies allein: das Antlitz zeigt hier eine entschiedene Reminiscenz gewisser stehender Züge, welche Lionardo da Vinci's

[1]) Auf der Tafel des einen Genius steht nicht Divinar. Rer. Scientia, wie Passavant angiebt, sondern Notitia. Auf der der Jurisprudenz nicht Jus suum Unicuique Tribuens, sondern Tribuit.

Digitized by Google

Madonnen tragen. Hierzu tritt die Übereinstimmung der Figur mit Raphael's Madonna di Loreto, welche in dem zwar rohen aber nach nicht schlechter Zeichnung angefertigten Stiche des Michele Lucchese in noch bei weitem augenfälligerer Weise an Lionardo's Lieblingstypus erinnert. Auch die Genien sind anders aufgefasst als die den übrigen Gestalten beigegebenen. Sie sind weniger plastisch und erinnern mehr an die Muster des Fra Bartolommeo. Die Gestalt sitzt steif da, an die Haltung jener ältesten ,Causarum Cognitio' anklingend unter der Minerva der Schule von Athen. Nehmen wir hiezu, dass, wie bemerkt, die Malerei flüchtig und nicht von Raphael herrührend ist, so scheint es nicht die erste, sondern vielmehr die letzte dieser vier Gestalten gewesen zu sein, welche in der Malerei zur Entstehung kam und die Raphael, der das Zimmer fertig haben wollte, weder Zeit umzuarbeiten noch selbst zu malen fand, was, wie wir ferner sehen werden, noch bei andern Theilen der Deckengemälde der Fall war.

Von diesen nennt Vasari zunächst den Sündenfall, der zum reizendsten gehört was wir von ihm kennen, und, obgleich rasch gemalt, von unten aus betrachtet den Effect einer fein durchgeführten Arbeit macht. Für die Eva fehlen Studien, für Adam besitzt der Louvre ein merkwürdiges Blatt [1]), auf dem wir die Gestalt fünfmal wiederholt finden, bis der einfachste und am wenigstens durchgeführte, fast nur hingeworfene Umriss am Rande rechts die Figur zeigt, welche zuletzt zur Ausführung kam. Am Rande links ist ein sechster dieser Versuche vermittelst eines Kreuzes zu einem Johannes in der Wüste umgearbeitet worden [2]).

Diese Versuche, Federzeichnungen von ziemlicher Grösse, lassen den Reichthum recht erkennen, mit welchem Raphael's

[1]) Passavant nicht bekannt. [2]) Die Studien für einen Adam auf der Rückseite des ,Todes des Adonis' (s. o. p. 151) gehört nicht zu dieser Composition.

Digitized by

schaffende Phantasie erfüllt war. Sie sind ausserdem, wenn so zu sagen erlaubt ist, vom Geiste Michelangelo's erfüllt. Der Körper nun so mannigfaltig bewegt als möglich, nirgends eine starre Ansicht der Ruhe, überall Leben und mehr oder weniger Anstrengung der Muskeln. Michelangelo verlangte, dass wenn der Oberkörper handelte, auch der Unterkörper mitarbeite: ein einziger durchgehender Zug von Bewegung sollte das Ganze erfassen. Hiefür waren seine Figuren der Sistinischen Decke die grossen Muster.

So geistreich die Ausführung dieses Stückes, so elend ist die des folgenden: Apollo und Marsyas, für welches keine Studien existiren. In dieselbe Categorie gehört die ‚Astronomie', deren Zeichnung in frühe Zeiten zu setzen scheint.

Von der grössten Schönheit aber ist das ‚Urtheil Salomons.' Dieses Werk um so wichtiger, als es an ein anderes erinnert, das durch Marc Anton's Stich zu den berühmtesten Raphael's gehört, obgleich es niemals zur Ausführung kam, und das zu jener Zeit entstanden sein muss: an den ‚Kindermord'. Ausserdem aber weist es in überraschender Weise auf jene beiden durch Stiche Beham's erhaltenen Friese: Kämpfe nackter Männer hin, welche ich beide Lionardo [1]) zuschrieb, und von denen eine aus vier Gestalten bestehende Gruppe als Basrelief unter der Statue des Apollo auf der Schule von Athen sichtbar ist. Der das Kind emporhaltende Krieger, der es zertheilen soll, stimmt sowohl in der Stellung, welche er auf der Oxforder ersten Skizze [2]) des Urtheils Salomonis hat, als in der davon verschiedenen, welche das Gemälde zeigt, mit Figuren jenes Frieses fast überein, so dass Raphael bei der Composition auch dieses Stückes jenen Fries im Gedächtnisse gehabt haben mufs. Mit dem Kindermorde stimmt das Urtheil Salomonis, in seiner vollendeten Gestalt, so durchaus, dass man es in Auffassung wie Durch-

[1]) K. u. K. II, 30. [2]) In Silberstift. Fisher p. 21. Rob. nro. 75. Pass. fr. II, 99, a).

führung für einen Theil desselben halten könnte. Die Oxforforder Skizze zeigt die Composition gänzlich verschieden. Raphael hat hier den Moment gefaſst, wo Salomo, sich vorbeugend mit Einhalt gebietender befehlender Handbewegung, die entscheidende Wendung bereits herbeiführt, während das vollendete Gemälde den Augenblick der höchsten dramatischen Spannung giebt, wo der Zuschauer noch im Umgewissen steht, ob der Befehl zum Zertheilen des Kindes zur Ausführung kommen werde oder nicht. Diese Steigerung ist durchaus im Geiste der Entwickelung, welche Raphael in Rom an sich erfahren sollte.

Zwischen dieser Skizze des Urtheils Salomonis und dem vollendeten Gemälde hat es einen Übergangszustand der Composition gegeben, von dem eine vorzügliche, in Wien aufbewahrte Federstudie [1]) des nackten Kriegers und der knieenden Frau uns Kenntniss giebt. Der Soldat stimmt hier fast überein mit dem berühmten nackten Krieger des Kindermordes, welcher mit gezücktem Degen das Kind, das er am Füsschen packt, der in flatternden Gewändern angstvoll fliehenden Mutter entreiſsen will. Die knieende Frau dagegen entspricht bereits der Gestalt des Gemäldes. Von dem Könige und der zweiten Frau ist nichts zu sehn, doch sind jene beiden Figuren so auf dem Blatte placirt, daſs der König und die zweite Mutter wohl noch dazukommen sollten. Von dem in der Luft hangenden Kinde sind nur die leichten Bleistiftumrisse sichtbar. Die Federführung erinnert in Strichlage wie Auffassung an einige Studienblätter zur Grablegung, wie denn die knieende Mutter neben Salomon mit der knieenden Gestalt, welche die ohnmächtige Maria der Grablegung mit den Armen auffängt, schon in der Stellung Verwandtschaft zeigt.

Auffallend könnte immerhin scheinen, dass Vasari sich

---

[1]) Ufficien. Photogr. v. Alinari. Pass. fr. II, 90, b).

Digitized by

nicht darauf einlässt, den bedeutenden Unterschied zwischen den einzelnen Stücken der Decke in Betreff der malerischen Ausführung hervorzuheben, sondern dass er sie allesammt gleichmässig mit dem höchsten Lobe bedenkt. Allein solche Unterschiede pflegen von ihm überhapt nicht angemerkt zu werden [1]).

---

[1]) Über die Entstehungszeit der Decke entnehme ich Vasari noch einige Daten, die, wenn auch ohne Belang, doch nicht übergangen werden dürfen.

Dieser berichtet im Leben des Sodoma (XI, 146), Chigi habe Sodoma aus Siena mit nach Rom genommen, wo Perugino gerade im Vatican gearbeitet hätte. Dieser sei damals schon zu alt gewesen und habe bei dem Malen nicht vorwärts gekonnt, weshalb Sodoma den Auftrag erhalten, die Decke der Camera della Segnatura zu malen. Nun aber hat Bramante damals Raphael nach Rom gebracht, und da der Pabst sieht, dass Perugino zu alt, Sodoma zu faul ist, lässt er Alles wieder herabschlagen und giebt Raphael den Auftrag. Dieser lässt stehn was Perugino gemalt hat; bei Sodoma behält er dagegen die Ornamentik bei, während er die Figuren aus den Runden herausschlagen lässt, in welche er Giustizia, Cognizione delle cose, Poesia und Theologia malt.

Verhielte sich die Sache so, dann müsste Raphael mit der Malerei der Decke den Anfang gemacht haben, was aller Wahrscheinlichkeit und Vasari's eignen sonstigen Angaben widerspräche. Wichtig dagegen ist, dass, da Sodoma im Frühjahr 1507 mit Chigi nach Rom ging, wir hier wieder sehen, wie geläufig Vasari die Vorstellung war, Raphael sei 1507 bereits in Rom gewesen. Was Perugino's hohes Alter anlangt, so zählte er damals 60 Jahre, war ohne Zweifel rüstig, fleissig und beweglich wie immer, und seine Schwachheit ist, wie wahrscheinlich auch Sodoma's Unfleiss, eine Erfindung Vasari's, dem es in den Sinn kam, Raphael's Arbeit in der Camera della Segnatura auch von dieser Seite her mit einem gewissen Effecte in Scene zu setzen. Sodoma's ganze Biographie ist eins der stärksten Stücke litterarischer Bosheit aus Vasari's Feder, die sich denken lässt.

ELFTES CAPITEL.

XI. 1. *Nach Vollendung der Wölbung, d. h. des Himmels dieses Gemaches, erübrigt zu erzählen, was er, Wand für Wand, zu Füssen der obenbeschriebenen Dinge malte.* 2. *Auf die Wand nach Belvedere hin, wo der Parnass und die Quelle des Helicon ist, malte er auf diesem Berge einen schattigen Hain von Lorbeerbäumen, in denen sich durch das Grün ihrer Belaubung fast das Zittern der Blätter im sanften Zuge des Windes erkennen lässt, und in der Luft eine Menge nackter Amoren mit reizenden Gesichtern, welche Lorbeerzweige pflücken und Kränze daraus winden und sie über den Berg hin werfen und ausstreuen.* 3. *Auf diesem scheint in Wahrheit ein Hauch der Göttlichkeit zu ruhn in der Schönheit der Gestalten und im edlen Anblick dieses Gemäldes, das, wenn man es ganz genau betrachtet, in Erstaunen gerathen lässt, wie der menschliche Geist, mit armseligen einfachen Farben, durch die Vortrefflichkeit der Zeichnung, gemalte Dinge soweit steigern könne, dass sie lebendig erscheinen, wie denn die Dichter im höchsten Grade lebendig sind, welche man über den Berg hin hier und dort erblickt, die einen stehend, die andern sitzend, schreibend, sich unerhaltend, wieder andere singend oder einander erzählend, zu vieren, zu sechs, jenachdem es ihm angemessen erschien sie zu vertheilen.* 4. *Dort sind nach der Natur alle die berühmtesten antiken und modernen Dichter, welche vor Zeiten und welche bis zu Raphael's Tagen gelebt haben, abgebildet, zum Theil nach Statuen, zum Theil nach Medaillen, viele nach alten Gemälden, und auch nach der Natur, wenn sie noch am Leben waren, von ihm selber abconterfeit.* 5. *Und um an der einen Seite zu beginnen, da ist Ovid, Virgil, Ennius, Tibull, Catull, Properz und Homer, welcher blind, mit erhobenen Haupte Verse singend, zu Füssen Einen hat, welcher nachschreibt.* 6. *Da sind ferner in einer Gruppe die neun Musen und Apollo, in solcher Schönheit ihrer Erscheinung und Göttlichkeit der Gestaltung, dass Anmuth und Leben wie ein Hauch sie umschweben.* 7. *Da ist*

die gelehrte Sappho, der göttlichste Dante, der anmuthige Petrarca, der verliebte Bocaccio, als lebten sie; auch Tibaldeo und eine Menge Anderer aus der neuesten Zeit. 8. *Dieses Gemälde ist mit grosser Anmuth gemalt und mit Fleiss durchgeführt.*

Es scheint, dass zu Vasari's Zeiten der Parnass das berühmteste unter den Gemälden dieses Gemaches war. Giovio in seinem Leben Raphael's nennt von allem, was dies Zimmer enthält, überhaupt nur den Parnass. ,Pinxit in Vaticano, nec adhuc stabili autoritate, cubicula duo ad praescriptum Julii Pontificis, in altero novem Musae Apollini cythera canenti applaudunt, in altero ad Christi sepulchrum armati custodes in ipsa mortis umbra dubia quadam luce refulgent'. ,Er malte im Vatican, in den Zeiten noch als sein Ruhm die spätere Festigkeit noch nicht ganz gewonnen hatte, zwei Gemächer nach der Vorschrift des Pabstes Giulio, im einen applaudiren die neun Musen dem die Cither spielenden Apollo, im andern strahlen die bewaffneten Wächter am Grabe Christi im Schatten des Todes selber ein ungewisses Licht aus'. Diese Stelle hat mit der Beschreibung Vasari's eine auffallende Gemeinschaft.

Vasari nämlich sowohl als Giovio haben das Gemälde gar nicht vor Augen bei ihrer Beschreibung, sondern den von Marc Anton nach Raphael's Zeichnung gemachten Stich, welcher den ersten Gedanken der Composition darstellend ganz Abweichendes zur Anschauung bringt. Raphael hatte den Parnass zuerst im Sinne eines antiken Basreliefs aufgefasst. Die Figuren einzeln, nach antiker Weise in knapper, den Gliedern folgender Gewandung, meist im Profil sichtbar. Das Ganze unbelebt, Apollo zumal, welcher eine Leier haltend ziemlich steif und bekleidet in der Mitte sitzt, während er auf dem Gemälde beinahe nackt ist und die Geige spielt. Viele, zumal die im Vordergrunde hervortretenden Figuren fehlen auf diesem ersten Entwurfe, während auf dem Gemälde wieder die die Luft erfüllenden, Kränze tragenden

Digitized by Google

Amoren gänzlich verschwunden sind. Und zwar nicht etwa durch Schuld späterer Restauration, sondern von Anfang an sind die kleinen Liebesgötter fortgelassen worden.

Dieser Irrthum, entstanden aus einer Verbindung des Stiches und des Gemäldes in der Phantasie Vasari's sowohl als Giovio's, lässt recht erkennen, unter welchen Umständen oft Beschreibungen von Kunstwerken gegeben werden. Giovio war einer der ersten Kunstliebhaber seiner Zeit. Seinem Anstosse verdanken wir Vasari's Arbeit. Und dabei ist seine Kenntniss der Dinge eine so oberflächliche, dass er, wie die citirte Stelle gleichfalls lehrt, die ‚Befreiung Petri' in der Stanza del Eliodoro für eine Darstellung der Wächter am Grabe Christi angesehen hat.

Der allmählige Übergang der ersten Skizze für den Parnass bis zu der Composition endlich, welche das fertige Gemälde bringt, lässt in ganz anderer Weise Raphael's Fortschritte während seiner Arbeiten für die Camera della Segnatura erkennen, als die Vorarbeiten für die Schule von Athen thun, welche, wie wir sahen, nur Andeutungen lieferten. Marc Anton's Stich zeigt Raphael's anfängliche Rathlosigkeit. Offenbar wusste er den antiken Stoff nicht zu fassen und verfiel auf den Ausweg, es mit den Formen der Antike selbst zu versuchen. Daher diese häufigen, bald dahin bald dorthin sich wendenden Profile, die statuenmässige antikisirende Bekleidung, das Sculpturmässige der Composition. Die Figuren stehen kahl nebeneinander wie in den Sand gesteckte Blumen ohne Blätter. Wer würde, wenn er den Parnass in dieser Gestalt und das Gemälde der Grablegung vergleicht, die letztere für das frühere Werk halten, so dass ein Jahr dazwischenläge?

Es treten in der ersten Skizze des Parnass zwei Elemente uns entgegen, welche exact nachzuweisen sind.

Erstens: eine Anzahl antiker Motive, welche so rein übernommen sind, dass ihr Ursprung offen daliegt. Am

deutlichsten zeigt ihn die sitzende Muse rechts von Apoll, welche auf den gesteiften Arm gelehnt, die Leier in ihren Schooss gesetzt hat. Diese Gestalt, sogar mit einem ähnlichen Apollo daneben, trägt ein pompejanisches Wandgemälde, welches Panofka als Apoll und Thyia erklärte [1]). Raphael kann die Motive auf einem geschnittenen Steine gefunden haben, sie kommen öfter vor. Auch die Art und Weise, wie Raphael die Figuren und Gruppen über die Fläche vertheilt, erinnert an antike Manier.

Zweitens: Nachahmung des Fra Bartolommeo in den Stellungen einiger der hervorragenden Gestalten. So der lorbeergekrönte Dichter vorn links, welcher ein Buch auf den obersten Theil des aufgesetzten linken Beines gestemmt hält; so der rechts neben ihm, welcher mit dem rechten Arm über die eigene Brust quer herüber nach dem Buche greift, das er in seiner Linken trägt; so die Gestalt rechts neben Homer.

Bei der gesammten Composition zeigt sich eine grosse Befangenheit im Gebrauch idealer Körperstellungen. Öfter sind dieselben Motive einfach wiederholt, was bei der geringen Anzahl der Personen noch mehr auffällt. Die in der Luft schwebenden Engel lassen sich sämmtlich auf bekannte, in Florenz oft wiederholte Motive zurückführen, deren Ursprung im Muster antiker Amoretten zu suchen ist [2]).

Den Übergang dieses ersten Zustandes zu dem jetzigen zeigt ein Oxforder Blatt [3]). Rechts und links fehlen auf demselben die äussersten Figuren des Vordergrundes; die hier sichtbaren erinnern am stärksten noch an die frühere Composition. Die gesammte Gesellschaft auf dem Gipfel des Berges ist beinahe schon so zusammengestellt wie das Ge-

[1]) Winckelmannsprogramm 1846. K. u. K. II, 6. [2]) Ich habe einige technische Eigenthümlichkeiten der Composition früher auf Lionardo's Einfluss zurückgeführt, konnte damals aber Fra Bartololommeo nicht so, wie ich ihn in der Folge kennen lernte. [3]) Fisher II, 41. Rob. nro. 68.

mälde sie giebt. Die Zeichnung selber ist zwar nur eine Copie nach dem, wie es scheint, verlorenen Blatte von Raphael's eigener Hand, allein sie enthält was wir brauchen. Die Figuren sind sämmtlich nackt, ganz ohne Gewandung. Raphael hatte eine gründliche Umgestaltung der ersten Skizze vorgenommen und es war dieser neue Entwurf approbirt worden, worauf er zur Herstellung des definitiven Cartons die Gestalten nach dem Leben durcharbeitete. Wir haben bei der Grablegung gesehn, wie diese bei jedem Künstler sonst letzte und für Feststellung der Composition endgültige Operation bei Raphael einer abermaligen Umgestaltung des Ganzen nicht entgegenstand. In Raphael arbeitete der formende Geist ununterbrochen weiter. Immer neue Gestaltungen kamen zum Vorschein. Unaufhörlich lernte er und schritt vor zu vollkommneren Anschauugen.

Was der Composition, wie das Qxforder Studienblatt sie zeigt, im Vergleich zum fertigen Gemälde noch fehlt, oder vielmehr: was das fertige Gemälde vor ihr voraus hat, sind die grosswirkenden Figuren des Vordergrundes: links Sappho, rechts der sitzende bärtige Dichter. Diese beiden Gestalten bilden heute das Fundament des Ganzen gleichsam, das im Vordergrunde fest aufgebaut, alles Übrige nun zum Mittelgrunde werden lässt. Auf dem Oxforder Blatte fehlt Vordergrund wie Mittelgrund. Allerdings sehen wir auf ihm bereits die Figuren unten rechts und links grösser gehalten als die oberen um Apollo sich schaarenden, allein dadurch, dass zwischen diesen grösseren Figuren unten und den kleineren oberen keine vermittelnden Gestalten angebracht sind, lösen sich die einzelnen Theile der Composition, (wie das auch auf der ersten Skizze der Fall war) von einander ab und es versagen die Figuren vorn rechts und links, mögen sie auch grösser und mehr vorgerückt sein, dennoch den Dienst, die oberen Scenen perspectivisch zurückzudrängen. Das fertige Gemälde löst diese Aufgabe dagegen wunderbar.

Die Composition ist nun zusammenhängend, jede Figur durch eine andere mit den übrigen verbunden. Apollo und die Gesellschaft auf dem Gipfel des Berges wird durch die Gestalten des Vordergrundes in einen idealen Mittelgrund zurückversetzt und gewinnt so die rechte Wirkung.

Im letzten Augenblicke erst scheint Raphael dies aufgegangen zu sein. Bei der Disputa werden wir diese Beobachtung noch deutlicher machen. Werfen wir aber noch einen Blick auf die Schule von Athen: der im Vordergrunde liegende Philosoph, der wie ein grosser Felsblock nachweisbar im letzten Augenblicke erst in die Composition hineingewälzt worden ist, drängt deren gesammte Mitte zurück und bildet gegen die anderen Figuren des Vordergrundes sogar einen wohlthätigen Gegensatz. Es giebt eine Composition Beethovens, welche bereits zum Druck von ihm abgeschickt war, als er plötzlich die Angabe nur weniger, aber ungemein kräftiger Noten nachsandte, welche als erster Beginn des Stückes davorgesetzt werden sollten und die dem Hörer nun gleichsam einen anfänglichen Stoss geben: etwas ähnliches hat Raphael mit diesen grossartigen, gewaltig wirkenden Gestalten gethan, die er mit ganz unfehlbarer Wirkung vorn in beide Compositionen hineinbrachte.

Wir besitzen den Generalcarton des Parnasses nicht, um wie bei der Schule von Athen genau wissen zu können, in welchem Moment der Parnass diese letzten Zuthaten empfing. Dagegen giebt eine wundervolle Silberstiftzeichnung, in Besitz des britischen Museums [1]), Sappho und den lorbeergekrönten Dichter neben ihr, während die übrigen Gestalten der ganzen linken Seite der Composition in ganz leichten Umrissen darüber sichtbar sind. Das Blatt, obgleich es, flüchtig betrachtet, durchaus mit dem Gemälde zu stimmen scheint, zeigt, genauer verglichen, dennoch Verschiedenheiten, welche

[1]) Pass. fr. II, p. 78, e). Die Photographie ist von Colnaghi u. Co. publicirt.

Digitized by Google

die letzte Formation des Gemäldes als einen abermaligen Fortschritt erscheinen lassen. Während die Zeichnung Sappho und den Dichter auf ganz gleicher Linie stehend giebt, rückt das Gemälde selbst Sappho, bei vergrösserten Dimensionen, noch mehr in den Vordergrund. Raphael ist so besorgt gewesen, diese Gestalt sowohl als die correspondirende auf der anderen Seite dem Betrachtenden entgegenzubringen, dass er ein Mittel anwendet, das eigentlich ausserhalb seiner Kunst liegt. Das Fenster ragt, wie wir wissen, in die Wandfläche hinein, welche das Gemälde trägt. Die glatt einschneidende Fensterhöhle ist zum Abschluss nur mit einem gemalten Rande umgeben, an welchen die beiden Figuren dicht anstossen. Raphael aber malt so, dass sie in diesen Rand sogar hineinragen, als sprängen sie plastisch vor und als wäre der gemalte Rand nicht die Umgebung der Fläche, welche überhaupt zu Gebote stand, sondern ein Theil des Gemäldes. Spätere Künstler haben diesen Witz — denn anders kann die Täuschung nicht benannt werden — zum Überdruss angebracht, Raphael dagegen hier wohl nur, weil er mit allen Mitteln den oberen Theil der Composition zurückdrängen wollte.

Ausserdem gewahren wir, wie die Sappho des Gemäldes dadurch, dass ihre Arme länger und bedeutender hervortreten als die Naturstudie sie zeigt, etwas mächtigeres, idealeres empfängt. Hier liegt wieder einer von den Fällen vor, wo Raphael, unbekümmert um die grössere Richtigkeit seiner Studie nach dem Leben, dem idealen Eindrucke zu Liebe Formen darstellt, welche man absichtlich fehlerhafte nennen könnte. Bis auf die Stellung der Finger und Lage der Hände erstrecken sich die Veränderungen. Überall sind die individuellen zufälligen Ansichten der Modelle zu allgemeinen Typen erhoben worden.

Mit welcher Sorgfalt Raphael die Composition Figur für Figur durchnahm, zeigt ein Studienblatt für eine der Musen

Digitized by

links neben Apollo: die, mit fliegendem Gewande, hinter derjenigen sich erhebt, welche sitzend eine Tuba auf den Schenkel gestemmt hält.

Die erste Skizze (der Stich Marc Anton's) zeigt diese Gestalt ganz nach rechts, den Kopf dagegen, der über die Schulter zurückblickt, im Profil nach links gewandt. Auf dem Gemälde ist diese Wendung aufgegeben: das Antlitz, dreiviertel sichtbar, wendet sich, wie die Figur selber, nach der rechten Seite. Die Oxforder Composition zeigt als Übergang zu dieser neuen Stellung das Antlitz noch nach links gewandt, aber nicht im Profil, sondern nur zu dreiviertel.

Nun besitzt die Oxforder Sammlung eine grosse Federzeichnung dieser Figur [1]). Das Gewand bereits so wie das fertige Gemälde es zeigt, den Kopf aber noch scharf im Profil nach links, wie auf der ersten Skizze. Wir sehen daraus, wie Raphael, bevor er sich über die Stellung des Kopfes entschloss, immer von einer Stellung zur andern ging, probirend gleichsam, und wie er, nachdem er bereits das Antlitz herumzubringen begonnen hatte, zuletzt noch einmal die allerfrüheste Stellung versuchte. Wir haben bei der Grablegung ähnlichen Wechsel und Rückkehr beobachtet und werden bei der Disputa noch schärfere Beispiele dafür finden.

Wie auffallend dieses eigenthümliche Schwanken bei einem Meister gewesen sei, dessen Gestalten doch von Anfang an so festbestimmt in seiner Phantasie aufgetaucht zu sein scheinen, erhellt aus einer Bemerkung Armenini's, welcher allerdings erst nach Raphael's Zeiten in Rom studirte — zwischen 1550 und 60 — dort aber doch manches erfahren zu haben scheint, was sich als lebendige Tradition in den Ateliers erhalten haben konnte. Nachdem er über die Art und Weise gesprochen [2]), wie Lionardo's Werke aus den

---

[1]) Pass. fr. II, p. 17. [2]) p. 45 ff. der Venetianer Ausg. von 1678. Das Buch zuerst gedruckt 1587 in Ravenna.

Digitized by Google

Skizzen heraus entstanden seien, kommt er auf Raphael. ‚Dicesi poi che Raffaele teneva un altro stile assai facile, perciochè dispiegava molti disegni di sua mano, de quelli che li pareva che fossero più prossimani a quella materia, della quale egli già gran parte n'avea concetta nella Idea, e or nell' uno, or nell' altro guardando, e tuttavia velocimente disegnando, così veniva a formar tutta la sua invenzione, il che pareva che nascesse per esser la mente per tal maniera ajutata, e fatta ricca per la moltitudine di quelli.' ‚Ferner erzählt man, dass Raphael in einer anderen Weise verfuhr, die bei weitem leichter war; indem er viele Zeichnungen seiner Hand, solche nämlich, von denen ihm schien, dass sie dem Gegenstande am nächsten kämen, den er in der Idee zum grossen Theile bereits erfasst hatte, vor sich ausbreitete und bald auf das eine, bald auf das andere Blatt blickend, sein Gemälde nun ganz zusammen brachte, welches dadurch (gleichsam) geboren zu werden schien, dass der Geist auf diese Weise unterstützt und durch die Fülle der Zeichnungen reich gemacht worden war.'

Es könnte scheinen, als enthielten diese Bemerkungen Armenini's nichts anderes als eine Umbildung dessen, was Raphael's Brief an den Grafen Castiglione enthält [1]), allein es handelt sich beidemale um sehr verschiedene Dinge. Falsch wäre freilich die Ansicht, als ob Raphael einen unbestimmten Schatz von Zeichnungen besessen habe (wie etwa ein Componist eine Sammlung melodischer Gedanken), die dann für besondere Bestellungen zur Auswahl gleich fertig dalagen. Es giebt kaum ein einziges Blatt dieser Art unter Raphael's heute erhaltenen Zeichnungen. Während bei Lionardo und Michelangelo Vieles vorliegt, was nur dem Interesse am Gegenstand seine Entstehung verdankt, welchen sie entweder eingehend studirten oder leicht aufnotirten ohne

[1]) Im Commentar zu Cap. XXIV zu besprechen. Pass. I, 533.

Digitized by

dabei bestimmte Verwendung gleich im Sinne zu haben, (eine Lust, alles Sichtbare nachzubilden, die sich bei Dürer in der höchsten Entwicklung zeigt): hat Raphael nur gezeichnet, was er brauchte; beliebig zu verwendendes Material von Skizzen in diesem Sinne besass er nicht. Dagegegen ruht er nicht in Neugestaltung seiner Composition und verliert bei diesem Processe die gesammte Reihe seiner Versuche niemals aus den Augen. Diese Methode ist ihm eigenthümlich und könnte zu Armenini's Zeiten in Rom noch ruchbar gewesen sein.

Für die Muse zur Rechten Apollo's[1]) besitzt die Albertina eine Federzeichnung. Die Figur hat hier zwei linke Arme; der eine ist, wie das Modell ihn bei der Sitzung hielt, um das angezogene linke Knie gelegt, der andere (da Raphael diese Stellung nicht beabsichtigte) dann so angedeutet wie er auf dem Gemälde die Leier halten soll. Besonders merkwürdig ist die Figur deshalb, weil sie auf Marc Anton's Stiche der frühesten Gestalt des Parnass, wo sie ein Buch trägt, durchaus in antikem Geiste aufgefasst erscheint, auf dem Gemälde ganz modern wirkt.

Dies Bestreben, modern zu sein, macht sich überall geltend. Beim Apollo tritt es am durchgreifendsten hervor. Sein antiker Mantel ist ihm genommen und seine Leier mit einer Geige vertauscht worden. Zwar findet sich öfter, und vor Raphael's Zeiten, Apoll mit einer Violinie an der Wange, aber nicht dies allein ist modern geworden bei dem Apoll des Raphaelischen Parnasses. Seine ganze Stellung ist aus Leben der römischen Tage von damals. Die Federstudie nach dem Nackten, (wobei die Geige mit der Hand oben am Griffe auf dem Blatte noch einmal besonders gezeichnet worden ist), hat in keiner Linie mehr antike Anklänge. Dies

[1]) Pass. fr. II, p. 79, b). Passavant sagt ‚zur Linken Apollo's', indem er, wie beim Theater gethan zu werden pflegt, von den Darstellern her sich dem Betrachtenden gleichsam zukehrt.

Digitized by Google

Blatt ist kostbar. Ein Vergleich desselben mit dem Gemälde selbst zeigt dann wieder, wie wundervoll Raphael das Zufällige der Natur im einzelnen Falle zum allgemein Schönen zu erheben verstand.

Die übrigen Studien sind für Gewandung, sowie für Hand- und Fusstellungen sämmtlich mit der Feder gezeichnet. Passavant [1]) führt sie nicht alle an; was ihm fehlt, enthält Ruland's Catalog der Windsorsammlung. Neue Gesichtspuncte ergeben sie nicht. Ein Blatt mit den Köpfen Homer's, Virgil's und Dante's in der Privatsammlung der Königin von England scheint von einem anderen Künstler nach der Freske gezeichnet, soweit die Photographie urtheilen liess. Dasselbe scheint mir bei Dante [2]) der Fall zu sein, ein Blatt, das doppelt (Wien und London) vorhanden ist und mir Misstrauen einflösst. Die auf der Freske sichtbaren Theile seiner Gestalt nämlich sehen wir mit fast überraphaelischer Bravour gezeichnet, diejenigen dagegen, welche auf dem Gemälde von der Gestalt Homer's und auf der andern Seite der des schreibenden Jünglings verdeckt werden, erscheinen als Zusätze einer unsicheren Hand. Wir dürfen solchen Zeichnungen gegenüber nie vergessen, dass bereits zu Raphaels Zeiten von namhaften Künstlern absichtlich in seiner Manier nicht nur gemalt, sondern auch gezeichnet worden ist [3]).

---

[1]) Pass. fr. II, p. 78 u. 79. [2]) Ganze Figur. Pass. fr. II, p. 79, i).

[3]) Perin del Vaga wird von Vasari ausdrücklich nachgesagt, er habe gezeichnet ‚seguitando gli andari e la maniera di Raffaelle' ‚sich aneignend die Linienführung und Art und Weise Raphael's.' Von diesem Perin, einem ausgezeichneten Meister, sind Blätter heute erhalten mit der Bezeichnung ‚Perino: copiato da Rafaele,' und es empfängt Vasari's oben angeführter Satz (Vas. X, 141) einen Schimmer von Nebenbedeutung, wenn wir bedenken, dass sich unter Perin's Nachlass, welchen dessen Tochter 1556 an einen Mantuaner Kaufmann verhandelte, viele Blätter nach Gemälden Raphaels fanden. Dies erzählt Armenini (Vari precetti p. 39. ed. Ven. 1678), der dem Verkaufe beiwohnte und die Blätter später in Antwerpen bei den Fuggers wiedersah, die sie angekauft hatten. ‚Le quali, sagt er von diesen Zeichnungen, erano disegnate di lapis nero, ed alcuni ignudi del giu-

Digitized by Google

Wie weit die dargestellten Poeten des Parnass Portraits Gleichzeitiger seien, lässt sich leicht erkennen. Wie auf der Schule von Athen, sehen wir hier und da Köpfe in vorhandene kleine Lücken der Composition hineingesetzt, die sich durch individuelle Züge als Portraits kund geben. Bei der ersten Anlage der Composition fehlen diese Gestalten.

Der Parnass enthält in höherem Maasse noch als die Schule von Athen den frischen erwartungsvollen Geist des Römischen Lebens in den Tagen Giulio des Zweiten. Das war die Existenz jener Zeit: in den Gärten der Villen, unter schattigen Bäumen zu dichten, Musik zu machen, miteinander zu philosophiren. So hat man sich den Garten des Corycius zu denken, wo die ersten Geister Roms sich versammelten [1]). Die Zeit war es, wo Giulio der Zweite, der selber Verse machte, für ein Gedicht, worin Jupiter gelobt wurde, dem Dichter eine geweihte Lorbeerkrone auf's Haupt setzte, indem er mit einer leichten Anmerkung sich entschuldigte, als Pabst eine so heidnische Handlung vorzunehmen. Zuerst hatte er widerstrebt und den Mann an die Conservatoren der Stadt gewiesen (denen das Amt der Dichterkrönung ja zustand), ihm schliesslich aber, nach einer fröhlichen Mittagsmahlzeit dennoch mit der Formel: Nos auctoritate apostolica facimus te poetam [2]) den Kranz verliehen. Wie ich heute noch die gemeinen Römer von den Thaten der Triumvirn habe sprechen hören als lägen sie ihnen nahe wie uns der

---

dicio, i quali disegni si vedevano essera con tal arte ridotti alla sua dolce maniera, che si potea dir più tosto quelli esser da lui nati, e trovati da altrui.' Hier also handelt es sich um schwarze Kreidezeichnungen. ‚Federzeichnungen' nach Raphael berichtet Vasari von der Hand der Properzia dei Rossi selber zu besitzen (Vas. IX, 6), wobei nicht ganz klar ist, ob sie nach Gemälden oder Zeichnungen desselben gemacht worden waren. Im folgenden Jahrhundert, sowie im 18. besonders ist die Fabrikation Raphaelischer Blätter, mit denen Liebhaber angeführt wurden, dann virtuosenmässig betrieben worden. [1]) Durch Hutten's Theilnahme bekannt. [2]) Notices et Estraits II, 571.

Digitized by Google

siebenjährige Krieg, so waren den gebildeten Classen damals Horaz, Virgil, Catull und die Übrigen, directe Vorfahren, und die Zeit, die sie von ihnen trennte, ein leichter Sprung nach rückwärts. Man fühlte sich mit und neben ihnen: Raphael's Parnass stellte die ganze Familie dar als lebte sie noch. Montagnani und Fea haben sich viel Mühe gegeben, die einzelnen Gestalten zu bezeichnen. Sie widersprechen einander oft nnd es ist unnöthig hier darauf zurückzukommen, nachdem Platner in der Beschreibung der Stadt Rom [1]) eine genaue Aufstellung dieser Versuche gegeben hat, denen er selber zum Theil beistimmt.

Neben Disputa und Schule von Athen erscheint der Parnass als bewegter und freier in der Composition. Zwar ist nicht er, sondern es sind die Gemälde der ihm gegenüberliegenden Fensterwand [2]) das Letzte was Raphael in der Camera della Segnatura malte, allein im Parnasse schon empfindet man den Übergang zu der so ganz anderen Manier, in welcher die Stanza del Eliodoro, das folgende Gemach, gehalten ist. Raphael zeigt bereits jenen Schein des Zufälligen, der die Compositionen, welche nun folgten, charakterisirt; freilich ein Anschein nur, denn dies Zufällige versteckt die höhere Kunst. Die Gewänder auf Disputa und Schule von Athen sind den Gestalten noch nicht so völlig auf den Leib gewachsen, wie die des Parnass. Sie haben etwas Arrangirtes, Vorwaltendes, Sichbreitmachendes. Die Philosophen der Schule von Athen tragen ihr antikes Gewand mit einer gewissen Genirtheit, wie bei uns Militairs Civilkleider. Auf dem Parnass treten die Gewänder ganz zurück und locken uns keine besondere Aufmerksamkeit ab. Erst wenn wir sie absichtlich untersuchen, gewahren wir die Kunst, mit der sie gelegt sind. Wie leicht das Hemd der Sappho von der Schulter sinkt; wie die äusserste Figur des

[1]) Band II, Abth. I. p. 331 ff. [2]) S. Schluss v. Cap. XII.

Digitized by

Vordergrundes zur Rechten (der sogenannte Horaz) unbefangen und frei einherschreitet. Das Studienblatt lässt dies besonders erkennen. Und endlich: welche natürliche Eleganz in der Kleidung der Musen. Man fühlt, Raphael, als er das malte, war in den Strassen und Palästen Roms heimisch geworden. Das sind Kleider und Bewegungen, die man nicht bloss Modellen auf dem Leibe zurecht legt, sondern die erlebt sind. Dass er, als angehender Jüngling, an den Conversationen in Urbino Theil genommen, welche Castiglione in seinem, es muss gestanden werden, langweiligen Cortigiano beschreibt, ist weder wahrscheinlich, noch gar zu beweisen, unzweifelhaft aber scheint uns, dass er bei den Festlichkeiten dabei war, von denen Bembo im Frühjahr 1510 an Latino Giovenale schreibt [1]), die den Herrschaften von Urbino zu Ehren von ihrem päbstlichen Oheim zu Rom gegeben wurden. ,La Duchessa nuova, bellissima fanciulla, riesce ogni dì più delicata e gentile e prudente che supera gli anni suoi.' ,Die Herzogin, ein reizendes, junges Geschöpf, wird alle Tage liebenswürdiger und klüger, dass sie ihren Jahren weit voraus ist.' Sie war später eine der Gönnerinnen Raphael's. Wer die ganze Tollheit und die Pracht des öffentlichen Lebens damals kennen lernen will, lese Castiglione's Briefe an seine Mutter. Ob dieser damals schon Raphael näher getreten war, wissen wir freilich nicht.

In den drei Theilen der Schule von Athen: Mitte und Vordergrund zur Rechten und zur Linken, glaubte ich drei verschiedene Handlungen erkennen zu dürfen, welche zu einander in harmonischem Verhältnisse stehn. Der Parnass, obgleich noch deutlicher in drei Theile zerfallend, da die Fensterhöhlung von unten auf in die Composition eindringt, hat trotzdem nur einen einzigen Mittelpunct. Er findet sich nicht sofort, stellt sich jedoch heraus wenn wir die Bewe-

---

[1]) Lettere, III, 42 der Veroneser Ausg. v. 1743.

Digitized by Google

gung jeder Person, als Linie gedacht, verlängern: alle Linien schneiden sich da in einem Puncte: Homer welcher singt. Er allein singt, alle andern lauschen seinem Gesange. Es ist die Apotheose Homer's, welche Raphael dargestellt hat. Vorn links die Figuren: die mittelste weist durch eine auf Homer deutende Bewegung die andern auf ihn hin. Vorn rechts die Figuren: die eine weist durch auf den Mund gelegten Finger die andern zum Schweigen. Und in der Mitte: alle Homer sich nähernd, die Musen ihm zugewandt und in sich versunken, Dante neben ihm, der lauschende Jüngling begierig seine Worte niederzuschreiben. Nur Apoll, als herrschender Gott, auf sich beschränkt, aber auch er, bei geschlossenen Lippen, mit der Violine den Gesang seines Lieblings begleitend oder ihn hervorlockend.

Und nun bemerken wir, dass, während sich dies auf Marc Anton's Stiche, dem ersten Entwurfe, bereits zeigt, die letzten Veränderungen des ausgeführten Gemäldes nach dieser Richtung hin nur schärfere Accente aufsetzen. Homer selbst ist mehr in den Vordergrund gerückt; überall sonst das Hinweisen auf ihn deutlicher zur Anschauung gebracht; das Lauschen mannigfaltiger characterisirt; Apoll durch die Umwandlung der Leier in eine Violine mehr in nur accompagnirende Stellung gebracht.

Dass Homer Anfang des 16. Jahrhunders besonders geschätzt gewesen sei, ist mir nicht bekannt. Allein die Anschauung des Alterthums, der alle späteren Jahrhunderte sich unterworfen haben, war auch damals die herrschende: dass Homer der grösste Dichter sei. Vier grosse Poeten lässt Dante in der Hölle als Repräsentanten der antiken Dichtung auftreten: Homer, Horaz, Ovid, Lucan; Homer ist der ‚poeta sovrano', der höchste unter allen, ‚quel Greco che le Muse lattâr più ch'altri mai' ‚jener Grieche, der kräftiger an den Brüsten der Dichtkunst sog als irgend ein andrer.'[1]) Dar-

[1]) Inf. 4, 88. Purg. 22, 101.

aus allein haben wir bei Raphael den Gedanken abzuleiten, gerade ihn zum geistigen Centrum der Composition zu machen; dass er Homer übrigens gekannt habe, ist nicht nachzuweisen. Denn das ,Urtheil des Paris', oder den ,Raub der Helena' erfuhr Raphael schwerlich aus der Ilias.

Als Apotheose Homer's fordert die Composition zu einem Vergleiche mit einem Werke auf, der denen, welche beide Werke kennen, selbstverständlich erscheinen wird: mit Carstens' Composition ,Homer, der den Griechen seine Lieder singt'[1]). Es ist hier der Ort nicht, den Unterschied im Einzelnen nachzuweisen; wer jedoch darauf eingehen will, kann an einem solchen Beispiele den Unterschied der Zeiten, der Männer und der Anschauungen besser kennen lernen, als aus dem Vergleichen litterarischer Producte der beiden Zeitalter. Raphael's Parnass verglichen mit Carstens' Homer erscheint wie eine glänzende italiänische Melodie neben einer Sonate Beethoven's. Beide Meister gingen aus von der begeisterten Anschauung einer grossen Vergangenheit, beiden schwebte, ihrer Zeit, etwas vor wie die Möglichkeit, es sei diese Blüthe vergangener Tage nicht nur wieder zu beleben, sondern zu überbieten. Während Raphael und seine Freunde jedoch die Sache practisch gleichsam angriffen, indem sie Formen und Gedanken des Alterthums frischweg wieder aufzurichten suchten, ging bei Carstens und seinen Zeitgenossen dieses Wiederaufleben tief in der eignen Seele vor sich. Seine Gestalten ergreifen uns mehr als die Raphael's, aber es fliesst nicht so lebendiges Blut in ihren Adern wie bei diesem, dem man wirklich zutrauen möchte, es sei ihm gegeben gewesen, Todte ins Leben zurückzurufen.

[1]) in der, mit einigen andern Zuthaten ebenfalls Carstens'schen Ursprunges, der erste Gedanke der ,Blüthe Griechenlands' von Kaulbach sich nachweisen lässt.

Digitized by Google

ZWÖLFTES CAPITEL.

XII. 1. *Er malte auf eine andere Wand einen Himmel mit Christus und der Heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, den Aposteln und Evangelisten und Märtyrern auf den Gewölken, mit Gott Vater, welcher über Alle den Heiligen Geist ausgiesst, besonders über eine grosse Menge von Heiligen, welche unten die Messe schreiben und welche über die Hostie auf dem Altare ihre Meinungen äussern.* 2. *Unter diesen sind die vier Doctoren der Kirche, welche um sich her viele Heilige haben.* 3. *Da ist Domenico, Francesco, Thomas von Aquin, Bonaventura, Scotus, Niccolo de Lira, Dante, Girolamo Savonarola von Ferrara und alle Gottesgelehrten der Christenheit und sehr viele Portraits nach dem Leben.* 4. *Und in der Luft sind vier Kinder, welche die offenen Evangelien halten.* 5. *Kein Maler würde etwas reizenderes, vollkommneres schaffen können als diese Figuren.* 6. *Und ferner, in den Lüften und im Kreise sitzend sind die Heiligen dargestellt, welche in Wahrheit, abgesehn von ihrer lebendigen Färbung, in einer Weise sich verkürzen, als hätte man runde Figuren vor Augen.* 7. *Dazu sind sie in verschiedener Weise vom schönsten Faltenwurf umhüllt, und der Ausdruck ihrer Gesichter ist überirdisch, wie sich beim Antlitz Christi erkennen lässt, aus welchem die Milde und Frömmigkeit uns anspricht, welche den sterblichen Menschen die Göttlichkeit, deren ein Gemälde fähig ist, offenbaren kann.* 8. *Raphael hatte von der Natur die Gabe empfangen, seinen Köpfen den höchsten Ausdruck der Zartheit und Lieblichkeit zu geben, wie hier die Heilige Jungfrau erkennen lässt, welche, die Hände auf der Brust, die Blicke auf ihren Sohn gerichtet, so dargestellt ist, als könne ihr die (für die Menschheit erbetene) Gnade nicht verweigert werden. Dabei weiss er (den Gestalten) eine Ehrfurcht gebietende Würde zu geben, indem er in den Heiligen Erzvätern das Alterthum, in den Aposteln die Einfachheit, in den Märtyrern die Überzeugungstreue charakterisirt.* 9. *Noch mehr Kunst und Genie aber*

Digitized by Google

zeigte er in den Heiligen Doctoren der Christenheit, welche zu sechsen, zu dreien, zu zweien ihre Meinungen gegeneinandersetzen. In ihren Mienen erkennt man eine gewisse Neugier und eine Bekümmerniss, da sie in Zweifeln befangen das Gewisse zu finden wünschen, und dies in ihrem innern Wesen erkennen lassen, indem sie mit Bewegung der Hände und der ganzen Gestalt ihre Meinungen erörtern, zu horchen scheinen, die Augenbrauen zusammenziehn und auf die verschiedenste, immer aber prägnante Art ihr Erstaunen ausdrücken: die vier Doctoren der Kirche ausgenommen, welche, erfüllt vom Heiligen Geiste, mit Hülfe der Heiligen Schriften den Inhalt der Evangelien enträthseln, die von jenen Kindern, welche sie fliegend in Händen haben, aufrecht gehalten werden. 10. *Auf die folgende Wand, in der sich ein Fenster befindet, malte er links davon Justinian, welcher den Doctoren die Gesetze übergiebt um sie zu verbessern; über ihm die Mässigkeit, Tapferkeit und Klugheit.* 11. *Auf der rechten Seite des Fensters malte er den Pabst, welcher die canonischen Gesetze giebt, und in diesem Pabste portraitirte er Pabst Giulio nach der Natur, den Cardinal Giovanni Medici neben ihm, welcher Pabst Leo wurde, den Cardinal Antonio Monte und den Cardinal Alessandro Farnese, welcher später Pabst Paul der Dritte wurde, nebst andern Bildnissen.*

Die Disputa ist für uns das wichtigste unter den Gemälden der Camera della Segnatura, weil wir am vollständigsten mit Material versehen sind, um ihre Entstehung zu verfolgen.

Berühmt ist Keller's grosser Stich; die Handzeichnung dafür besitzt das Berliner Kupferstichcabinet. Unentbehrlich ist Braun's Kohlendruck in zwei, in fünf und noch mehr Blättern, am bequemsten die in nur zwei Hälften zerfallende Ausgabe.

Der Name Disputa ist bei unserem Gemälde wohl nur zufällig von Vasari nicht ausgesprochen worden, da er ihm sonst geläufig ist. Vielfach wird ‚Disputa' für den gelehr-

Digitized by Google

ten Streit Christi, als er zwölf Jahre zählte, mit den Schriftgelehrten im Tempel angewandt. So schon in den Commentarien des Ghiberti [1]) ,In detta chiesa (dei Frati Minori) era, sopra alla porta della sagrestia, una disputazione di Savi, e'quali disputavano con Cristo d'età d'anni dodici.' ,In genannter Kirche war über einer Thüre der Sacristei eine Disputation der Gelehrten, welche mit dem zwölfjährigen Christus stritten.' Taddeo Gaddi, ein Schüler Giotto's, hatte sie gemalt, aber sie sind zu Ghiberti's Zeiten bereits wegen baulicher Veränderungen zu zweidrittel herabgeschlagen. (,Per certo l'arte della pittura viene tosto meno', ,In Wahrheit die Kunst der Malerei geht rasch zu Grunde' fügt Ghiberti hinzu.) Agnolo Gaddi, Taddeo's Sohn, malt dieselbe Darstellung in Or san Michele: ,una disputa di Dottori con Cristo [2]).' Andrea del Sarto, dagegen, malt in einer Capelle des Klosters San Gallo ,quattro Figure ritte, che disputano della Trinità' ,vier stehende Figuren, welche über die Dreieinigkeit streiten.' Bei einem Feste, welches die Rucellai in Florenz gaben, ward ,una disputa di filosofi sopra la Trinità' zur Anschauung gebracht, wo es dann weiter heisst [3]): ,fecero mostrare da Sant' Andrea un cielo aperto con tutti i cori degli Angeli, che fu cosa veramente rarissima' ,sie liessen vom Heiligen Andreas (der wohl mehr im Vordergrunde an der Seite stand) einen offnen Himmel mit allen Engelchören zeigen, was eine wahrhaft ausserordentliche Schaustellung war.'

Diese Stellen zeigen zugleich, wie Vasari, wenn er Gelehrte, heidnische wie christliche, theologische wie philosophische, nennt, die Ausdrücke ,dottori, filosofi, savi' ohne Unterschied gebraucht. Andere Autoren der Zeit thun dasselbe. Was Francia im Palaste der Bentivogli dargestellt habe, wenn er dort [4]) ,una disputa di filosofi' im Privatwohnzimmer des Giovanni Bentivogli auf die Wand malte,

[1]) Vas. I, XX. [2]) Vas. II, 154. [3]) Vas. XII, 16. [4]) Vas. VI, 7.

Digitized by

ist nicht ersichtlich. In Rom selber stand Raphael die Disputa vor Augen, welche Filippino Lippi in Sta Maria sopra Minerva malte. Hier war ‚San Tommaso in cattedra' dargestellt, welcher die Kirche gegen eine ‚scuola d'eretici' vertheidigt, wobei Sabellius, Arius und Averroes als Besiegte erscheinen [1]). —

Wir besitzen den vielleicht allerersten Entwurf der Disputa Raphael's. Zeigt das Blatt auch nur die linke Seite des Gemäldes, so lässt es doch genügend den Geist erkennen, aus dem gearbeitet worden ist. Wie bei der von Marc Anton gestochenen früheren Zeichnung des Parnass, auch hier kaum ein Versuch, Gruppen zu bilden: nur einzelne Figuren, die mit starken Schatten und aufgehöhten Lichtern womöglich rund gestaltet sind. Und — ein seltsamer Anblick — in diesen einzelnen Gestalten erblicken wir die Keime von Figuren der späteren Composition, hier jedoch an ganz anderer Stelle angebracht. Die Zeichnung bildet übrigens nicht etwa die allein erhaltene Hälfte eines auseinandergerissenen Blattes, sondern ein durchlaufender Kniff des Papieres zeigt, dass die Absicht war, einstweilen die eine Hälfte nur zu skizziren [2]). Man sieht, es kam darauf an, sich selbst oder dem Pabste eine allgemeine Idee zu geben, wie die Wand fertig etwa aussehen würde. Deshalb sind mit den geringen angewandten Mitteln kräftige Effecte hervorgebracht, ganze oder halbe Figuren kühn in Schatten gelegt, Tiefen und Lichter wirksam vertheilt und das Ganze fast so gehalten, als sei es eine Skizze nach einem bereits ausgeführten Werke.

In welche Zeit das Blatt zu setzen sei? Lieber sogar in's Jahr 1506 als 1507, so sehr erinnert manches darauf noch an Perugino. Man vergleiche Maria und Christus in der Höhe: fast noch die Handführung Perugino's in ihrer zier-

---

[1]) Vas. V, 248. Abbildung im Umriss in der Ape Italiana III, Tav. X.
[2]) Das Blatt in Windsor. Pass.fr. II, p. 75, b). Ruland's Cat. No. 68. p. 168.

Digitized by Google

lichen Schnörkelhaftigkeit. Äusserst zahm ist das Einzelne; die Mühe leuchtet durch, einen so grossen Raum zu gliedern und ausfüllen zu sollen.

Raphael war aus der Schule Perugino's die gute alte Manier eigen, eine Handlung rund und abgeschlossen in die Mitte der Tafel zu verlegen. Beim Parnasse habe ich nachgewiesen, wie Raphael die Vordergestalten an den Ecken rechts und links, die als mächtige Ecksteine die Architectur der Mitte leichter erscheinen lassen, im letzten Stadium der Composition erst zusetzte; bei der Schule von Athen eine ähnliche Operation. Aber schon jene frühe Composition des Parnasses, deren Aufbewahrung wir Marc Anton verdanken, zeigte den Versuch, die Composition durch einen kräftigen Vordergrund auf beiden Seiten abzuschliessen. Nichts von einem solchen Versuche aber gewahren wir in der ersten Skizze der Disputa, von der ich rede. Raphael war der Raum wohl zu mächtig, um ihn mit einer organisch gegliederten Menschenmasse ganz überdecken zu können, und er hat sich deshalb durch eine von der Seite aus eingebaute Architectur: ein perspectivisch verkürztes mit Säulen geschmücktes Thor, geholfen, dem auf der andern Seite etwas ähnliches entsprochen haben muss. Zwischen diesen beiden Architecturen läuft etwas wie eine Platform, nach dem Hintergrunde zu mit einer Balustrade abgeschlossen, über die hinaus man in die gestreckten Linien einer Landschaft blickt. Auf dieser Platform links eine Gruppe ziemlich lose an einander gefügter Figuren, rechts (ohne Zweifel) eine ihr entsprechende andere Gruppe, beide in der Mitte kaum zusammenstossend, und über diesem Grunde die himmlischen Heerschaaren auf dem Gewölk, auch sie ohne Zusammenhang, sondern höchstens zu zwei und zwei gruppirt, mit fliegenden Engeln dazwischen, so dass die Absicht und Mühe, den Raum zu füllen, und die durchaus alterthümliche, aus der Florentiner Schule her mitgenommene Methode, des Problemes Herr zu

Digitized by Google

werden, auch hier hervortritt. Raphael, als Verfertiger dieses Blattes, steht wie ein Maler gewöhnlichen Schlages da, welcher im gegebenen Falle die Mittel anwendet, die er gelernt hat.

Zugleich aber doch der Versuch, etwas Eigenthümliches zu leisten. Nicht weit vom Rande und überschnitten von dem das Gemälde oben begrenzenden Bogen, sehen wir eine korinthische, canelirte Säule, welche ein Stück vorspringenden Architrav trägt. Auf der Höhe, vorn am vorderen Vorsprunge desselben, sind Engelgestalten sichtbar, welche an Stricken ein an der Säule angebrachtes Pabstwappen halten. Vor dieser Säule, dicht am Rande des Gemäldes, dem Beschauenden zunächst, erblicken wir auf einer schwebenden Wolke, (welche freilich auf die untere Linie des Gemäldes beinahe aufstösst) eine weibliche Gestalt in fliegendem Gewande, welche mit deutender Handbewegung dem Betrachtenden darauf hinweist, es gehe hier etwas Ausserordentliches vor. Diese Zusammenstellung der Architectur mit einer Figur auf Gewölk, mit den Genien und dem Wappen hat für das Jahr 1507 etwas Romantisches, Originelles. Zehn Jahre später freilich hätte jeder Schüler dergleichen viel reicher und hübscher entworfen.

Die Skizze scheint dem Pabste gefallen zu haben, denn Raphael hat sie weiter ausgeführt. Wir besitzen die obere Hälfte der Weiterarbeit, ziemlich in gleicher Manier gehalten, diesmal aber die Composition nicht in der Mitte der Länge nach, sondern der Breite nach getheilt: die Darstellung des Himmels, im Ganzen nur dreizehn, durch ziemliche Zwischenräume von einander getrennte Figuren, in Gruppen zu zwei oder drei Gestalten auf Wolken thronend[1]).

Noch immer jedoch auch keine Linie nur des späteren Aufbaues der Composition. Ihre untere Hälfte in diesem

[1]) Das Blatt in Oxford. Pass. fr. II, p. 75, a). Fisher II, 38. Rob. nro. 60.

Stadium scheint zwar in einer zu Windsor befindlichen Skizze gleichfalls auf uns gekommen zu sein [1]), allein das Blatt erweckt Verdacht. Es giebt übrigens nur Figuren, ohne Architectur zu beiden Seiten.

Was diese anlangt, so scheint die Composition sie und den deutenden Engel auf der Wolke vorn nun verloren zu haben. Ich nehme dies deshalb an, weil unter den Gruppen der Himmlischen diejenige welche am meisten zur Linken sichtbar ist, eine ihrer beiden Figuren auffallend geändert erscheinen lässt, und zwar ist ihr jene zur Höhe deutende Armbewegung gegeben, welche der Engel auf der Wolke hatte.

Nun gedenken wir des grossen Umstosses der Composition des Parnasses, dessen conventionelle ängstliche Figuren sich plötzlich wie von anderm Leben erfüllt fühlten: denselben Umschwung sehen wir bei der Disputa. Plötzlich scheint Alles anders geworden. Zwar besitzen wir für diese Beobachtung nur die linke Seite des unteren Theiles der Composition, dieses Blatt jedoch, welches bisher nur aus einer Radirung des Grafen Caylus bekannt war, bis Ruland auf dem Louvre die Federzeichnung von Raphael's Hand selbst herausfand [2]), enthält genug, um uns in den Stand zu setzen, ein Urtheil zu fällen.

Auf ihm sehen wir die linke Seite von einer einzigen, organisch gegliederten Masse eingenommen. Aus andeutenden Linien darf geschlossen werden, dass auch die obere Hälfte der Composition ihre perspectivische Lage, dem Halbrunde, welches die Wand nach oben abschneidet angepasst, vielleicht sogar dieses Rund schon ausbeutend, wie später geschehn ist, empfangen hatte.

Eine einzige Figur von den früheren ist geblieben: die des sitzenden Mannes, welcher mit gesteiften Armen ein auf

---

[1]) Handschriftl. Nachtrag zu Ruland's Cat. No. 106 a). p. 171. [2]) In einem Kohlendrucke Braun's zu haben.

Digitized by Google

seinen Knieen ruhendes Buch vor sich hält, in welches er mit leise gesenktem Haupte vertieft zu sein scheint. Ein Bewegungsmotiv sehen wir ausserdem beibehalten: die, halb knieend, ehrfurchtsvoll heranschleichende Gestalt, ganz im Profil, welche auf der ersten Skizze dicht neben jenem Lesenden sichtbar war, hier aber bereits durch zwei weitere Figuren in gleicher Stellung verstärkt, sowie durch eine andere sitzende Figur (die eines Bischofs oder Pabstes) von jener getrennt ist. Aber auch diese Gestalt ist uns nicht unbekannt: auf der frühesten Skizze hatte sie als Apostel oben im Himmel dienen müssen, von wo herab sie nun zu anderer Dienstleistung, in einen prachtvollen antiken Marmorstuhl neben dem Altar versetzt worden ist, welcher, auf der allerersten Skizze noch fehlend, jetzt die Mitte der Composition bildet.

Wiederum scheint diese neue Redaction die Billigung des Auftraggebers empfangen zu haben, denn, genau wie das Oxforder Blatt für den Parnass, bietet das Frankfurter Blatt für die Disputa [1]) den Beweis, dass Raphael bereits Modellstudien dafür begonnen hatte. Die Frankfurter Federzeichnung (aus der ehemaligen Sammlung des Königs von Holland) ist eine der schönsten Arbeiten dieser Art, welche mir aus Raphael's Feder bekannt sind.

Nicht aber allein in der Art der Auffassung ähnelt diese Studie nach dem Nackten dem genannten Blatte für den Parnass: das auf beiden immer noch durchscheinende Befangensein in den Formen Perugino's, von dem sich bei gewissen Körperwendungen loszumachen Raphael sehr schwer gefallen sein muss, macht die Zeichnungen verwandt, und in höherem Grade noch das Vorkommen fast derselben Actstellungen auf beiden zugleich. Der letztere Umstand tritt um so deutlicher hervor, als die Composition des Frankfurter Blattes in

---

[1]) Pass. fr. II, 75, e).

manchen Gestalten von der Gewandskizze des Louvre abweicht (welche weniger durchgearbeitet erscheint), und als es gerade die theils zugefügten, theils anders gewandten Figuren sind, welche an ähnliche des Parnasses erinnern. Die Vermuthung, beide Umarbeitungen, die der Disputa wie die des Parnasses, seien aus derselben Stimmung hervorgegangen und nach denselben Modellen gezeichnet worden, drängt sich auf [1]).

Wir sahen, wie beim Parnass die eben genannte Oxforder Studie nur ein Durchgangsstadium bezeichnete. So auch bei der Disputa die Frankfurter Federzeichnung. Noch einmal wird die Composition von Raphael anders gefasst. Figuren verschwinden und werden durch neue ersetzt, Gruppen werden verengt oder verbreitert, Bewegungen verstärkt oder gemildert: man meint, wenn man das von diesem neuen Fortschritte Zeugniss ablegende Blatt der Albertina (das gleichfalls glücklicherweise wieder die linke Hälfte des unteren Theiles zeigt) mit seinen beiden Vorgängern vergleicht, es sei unmöglich, die Arbeit weiter zu treiben als Raphael hier gethan und es bleibe nun nicht das geringste mehr zu thun übrig.

Die Zeichnung der Albertina [2]), äusserst sorgfältig behandelt und, wie sie daliegt, scheinbar fertig für die vergrösserte Ausführung des Cartons, giebt die Figuren in voller Gewandung. Beim ersten Anblick glaubt man die Actstellungen des Frankfurter Blattes wiederzufinden, allein wir täuschen uns: nur die Bewegung der einzelnen Gruppen ist dieselbe geblieben, die Figuren selbst dagegen sind so anders geworden, dass man bei eindringenderer Vergleichung immer mehr erstaunt über den schöpferischen Reichthum der

---

[1]) Leider ist die Vergleichung nur bis auf einen gewissen Punkt möglich, da das Oxforder Blatt für den Parnass nicht, wie seiner Zeit bemerkt worden ist, Raphael's Original, sondern eine alte Copie ist, bei der es auf Täuschung jedoch nicht abgesehen zu sein scheint, sondern die sich ein Liebhaber des Blattes abzeichnete. [2]) Pass. fr. II, 75, n).

Digitized by Google

Phantasie Raphael's und über seine Fähigkeit, scheinbar Dasselbe in neuer Gestalt zu geben. Nur zwei Figuren unter siebzehn sind die nämlichen der Stellung nach. Ich verfolge hier nicht im Einzelnen, was der Augenschein allein zeigen kann. Nur zwei Veränderungen müssen erwähnt werden als die hauptsächlichsten.

Die erste. Früher knieten jene in Anbetung gebückt heranschleichenden drei männlichen Profilgestalten, welche sich aus der allerersten Skizze entwickelt hatten, derart einer neben und hinter dem andern, dass für den vordersten die hohe Einfassung des antiken Sitzes, auf dem jener aus der Reihe der oberen Heiligen herabgenommene Bischof thront, den Hintergrund bildete. Diese drei Figuren finden wir jetzt weit zurückgewiesen, und an der Stelle, wo der vorderste früher kniete, steht ein uns den Rücken zuwendender bärtiger Mann, eine hoch aufragende Gestalt, die uns beim Gemälde sofort ins Auge fällt.

Die zweite Änderung. Als zweiter Figur rechts vom Rande ab begegnen wir unter der Gestalt eines Jünglinges unverkennbar jenem Engel wieder, welcher auf dem allerersten Entwurfe etwa an derselben Stelle auf einer Wolke stand. Raphael's Zurückgreifen auf ältere Gedanken tritt bei Vergleichung der Disputaentwürfe besonders sichtbar hervor.

Bei der hinzugekommenen und so auffallend dastehenden männlichen Figur, die uns den Rücken zuwendet, muss ein merkwürdiger Umstand erwähnt werden. Ich erinnere an den Zusatz des sitzenden Mannes auf der Schule von Athen, sowie an den der Sappho auf dem Parnass: es treten diese drei Figuren an denselben Stellen in die Gemälde ein: genau an demselben Flecke aller drei Compositionen empfindet Raphael, wenn er bis auf einen gewissen Punkt gekommen ist, dass etwas fehle, er entdeckt eine Lücke und füllt sie aus. Und alle drei Male thut er dies mit Figuren, welche so durchaus zur Composition passen, dass man dar-

auf schwören möchte, sie zumeist gehörten zu denen, welche von Anfang an fest dastanden. Nur der Unterschied waltet hier zwischen der Disputa und den beiden andern Gemälden, dass bei diesen die entsprechenden Figuren wirklich im allerletzten Momente zugesetzt wurden: die Disputa hat die ihrige etwas früher erhalten. Denn die Skizze der Albertina zeigt den letzten Zustand der vorbereitenden Arbeit für das Gemälde noch keineswegs! Man vergleiche das Fresco, wie es dasteht, und diese Zeichnung! Braun's Photographie macht das heute so leicht und sicher möglich, als stände man im Vatican. Legen wir beide Photographien nebeneinander und vergleichen. Was Raphael gross macht, das wird erst auf der Freske sichtbar. Ihm genügte nicht, soweit gekommen zu sein. Vergleichen wir nur jenen ebenbesprochenen Mann, den letzten Ankömmling der Albertinischen Skizze, mit der Gestalt, welche auf dem Gemälde daraus geworden ist! Andere Stellung, anderer Faltenwurf, Hoheit und Stärke über ihn ausgegossen. Und wie leicht und behaglich das Gewand jenes anderen, der aus einem weiblichen Engel ein Jüngling ward. Doch nun die neuen, zum erstenmale sichtbaren Figuren links von dieser Gestalt: der sich über die Balustrade uns entgegenlehnende Alte, mit dem Buche vor sich, aus dem heraus er zu beweisen versucht! Seinem malerischen Werthe nach ist er einer jener Felsblöcke wieder, welche alles Übrige zurückdrängen und leicht machen. Ich sprach von den letzten Zuthaten der Schule von Athen und des Parnass: hier haben wir die der Disputa. Entsprechend diesem Alten erblicken wir auf der andern Seite des Gemäldes den sich überlehnenden, auf Sixtus IV deutenden Mann, den man für einen Bauhandwerker halten könnte.

Diese beiden Figuren waren nicht eher da, als bis Raphael sie brauchte. Sie sind ganz sein Eigenthum, der Natur entnommen, ohne dass erst perugineske Formen mühsam zu überwinden waren. Wir besitzen prachtvolle Studienblätter

für sie, dort in Silberstift [1]), hier Federzeichnung [2]), mit zum werthvollsten und schönsten gehörend, was wir von Raphael besitzen. Sie lassen erkennen, wie jede dieser Figuren, mögen sie auf dem Gemälde noch so realistisch wirken, von Raphael über das hinaus, was die Natur zeigte (die er auf den Studienblättern mit der höchsten Treue nachgeahmt hat), in eine höhere idealere Sphäre versetzt worden ist. Die Studie für die äusserste Figur rechts auf der rechten Seite des Gemäldes (im Besitz des Museum Fabre zu Montpellier) enthält die Figur des Mannes, Kopf, Arme und Hände, zweimal wiederholt. Jedesmal eine andere Nüance, die eine besonders so lebendig, dass Raphael vielleicht nichts gezeichnet hat, was die momentane Bewegung einer Gestalt in den geistreichsten Federstrichen besser zeigte, und dennoch übertrifft die von beiden Auffassungen abermals abweichende Freske selbst diese Studien bei weitem.

Ausser diesem Blatte sind leider nur zwei andere erhalten geblieben, welche über die frühere Gestalt der rechten Seite des unteren Theiles der Disputa Andeutungen geben. Das eine, im Besitz des Britischen Museums [3]), lässt, wie es den Anschein hat, eine frühere Fassung der eben besprochenen Figur, sowie der rechts neben ihr stehenden (welche auf den Pabst deutet) erkennen. Beide Gestalten sind mit einem Buche beschäftigt, durchaus anders gefasst als später. Das zweite Blatt, in der Albertina [4]), zeigt die beiden Gestalten zunächst dem Altare: den baarhäuptigen Alten, welcher mit erhobenem Arme zum Himmel empordeutet, sowie den von staunendem Entzücken erfüllten, neben ihm sitzenden Heiligen Ambrosius in früherer Form. Ambrosius, hier ohne Bart vielleicht noch gar nicht als Ambrosius gefasst, hat die Hände ruhig auf einem Buche in seinem Schoosse

[1]) Pass. fr. II, k) u. l). Rob. nro. 61 u. 62. Fisher II, 33. [2]) Pass. fr. II, 76. N. E. 237. [3]) Pass. fr. II, p. 75, m). Facsimile in Pass. Atlas. [4]) Pass. fr. II, p. 76, o).

Digitized by Google

liegen, während der aufgereckte Arm des Mannes neben ihm mehr nach vorn gewandt ist. Diesem ist mitten auf das vollbehaarte Haupt mit einigen Linien eine Bischofsmitra gezeichnet worden. Unter ihm in begeisterter Stellung eine dritte Figur, welche später an dieser Stelle fortgefallen und auf dem Fresco selbst an der andern Seite des Altars sichtbar ist.

Beide Blätter wüsste ich, wenn gefragt würde in welches Stadium früherer Arbeit sie gehörten, nicht genau zu bestimmen. Sie übrigens sind es — wovon später die Rede sein wird — welche, sammt der Zeichnung des Museum Fabre, die Sonette tragen, die wir von Raphael besitzen. —

Von der frühesten Gestalt der oberen Hälfte der Disputa ist bereits gesprochen worden. Was wir an diesem Theile der Composition am meisten bewundern, ist die perspectivische Behandlung des grossen Halbkreises von auf einer Wolkenbank thronenden Figuren, die mit einer Leichtigkeit und — wenn das Wort gestattet sein soll — Eleganz dasitzen, dass sie als das erscheinen, was auf dem Gemälde am vollsten die Bezeichnung ‚meisterhaft' verdient. Bei den Figuren der unteren Hälfte macht sich diese absolute Unbefangenheit in Auffassung der menschlichen Gestalt oft nicht so ganz fühlbar: man glaubt die Arbeit zu sehr zu gewahren: bei den oberen Figuren ist dies Element, um einen Ausdruck der Photographie zu entnehmen, ganz herausgewaschen, so dass der Anschein entsteht, als seien sie in der That ‚eben nur so hineingezeichnet'. Wüsste man nicht, wie wenig solche Annahmen das Rechte zu treffen pflegen, wie das am leichtesten und ungezwungensten erscheinende das Resultat der grössten Mühe ist, so möchte man hier das Urtheil abgeben, Raphael habe, während er den unteren Theil des Gemäldes langsam von Stadium zu Stadium förderte, den oberen Theil derweile ruhen lassen, bis er ihn zuletzt dann, mit Überspringung aller Zwischenepochen aus einem Gusse ent-

warf. Allerdings fehlen die Zeichnungen, welche diese Zwischenarbeit heute noch darlegten, allein einige Blätter seiner Hand lassen vorbereitende Arbeit für den oberen nach ganz anderer Seite hin erkennen.

Paulus (dicht am Rande des Gemäldes, die äusserste Gestalt der Reihe rechts) sehen wir auf einem grossen Blatte der Oxforder Sammlung[1]) in einer Weise skizzirt, als habe ihn Raphael gleich nach dem Modelle zum erstenmale so entworfen wie er, kleine Änderungen abgerechnet, definitiv bleiben sollte. Nicht mit der Feder, sondern mit schwarzer Kreide, die fast wie Kohle wirkt, in der Manier des Fra Bartolommeo, in weichen, die feste Linie verhüllenden Umrissen, wobei gleich die Schattenmassen angegeben und Lichter aufgesetzt sind, hat Raphael hier gearbeitet. Er wollte die Figur farbig und plastisch vor sich sehn, wie er bei der allerersten Skizze der Disputa versuchte, nur dass er da eine andere Technik anwandte. Geblieben ist von der Gestalt auf der Freske nur das Allgemeine; der Faltenwurf im Einzelnen ist auf ihr anders gewandt; dem Kopfe ist eine weniger gesenkte Haltung gegeben, welche auf der Zeichnung in einigen, diese neue Stellung gleichsam vorbereitenden Änderungen zum zweitenmale und drittenmale leicht skizzirt worden ist; es haben die Arme mehr Energie empfangen; es ist das Knie in einem spitzeren Winkel geknickt; kurz, es ist auch dieser Gestalt auf dem Gemälde erst das rechte Leben zu Theil geworden.

Bei weitem wichtiger jedoch ist ein Blatt der Albertina in Wien, welches die vier äussersten Gestalten der entgegengesetzten (linken) Reihe der Himmlischen zeigt[2]). Ruland sagt ‚probably a study from the fresco', ich glaube, dass wir es hier mit einer Studie nach bossirten kleinen Modellen der

---

[1]) Pass. fr. II. p. 75, j) und p. 504, nro. 502. Rob. nro. 63. [2]) Bei Pass. nicht aufgeführt.

betreffenden Figuren zu thun haben, an denen die Verkürzungen, sowie Licht und Schatten studirt wurden. Schon einmal begegneten wir einem solchen Modelle [1]) für die Madonna Canigiani. Raphael scheint von diesem Hülfsmittel, über dessen Verbreitung und allgemeine Anwendung kein Zweifel bestehen kann, nur in verwickelten Fällen Gebrauch gemacht zu haben. Mengs, der die italiänische Malerei des 16. Jahrhunderts, in deren Geheimnisse und Hülfsmittel er in Rom selbst noch praktisch eintrat, aus eigner Erfahrung kannte, behauptet ohne an Widerspruch zu denken, Raphael habe bei Disputa und Schule von Athen nach Wachsmodellen gearbeitet [2]). Raphael ist beim Frescogemälde in besonderer Weise von der vorliegenden Zeichnung abgegangen, indem er nämlich die Gestalten in ihrem Arrangement nebeneinander auf eine noch abschüssigere Linie gebracht, d. h. sie so gestellt hat, dass jede folgende nach rechts hin um ein Geringes tiefer sitzend erscheint. Gerade diese Abweichung, während alles Andere der Zeichnung genau entspricht, rückt den Gedanken einer Abzeichnung des Gemäldes von fremder Hand ferner, während die Arbeit nach Modellen dadurch wahrscheinlicher wird [3]).

Soll etwas angeführt werden, das die obere Hälfte der Disputa nicht bloss in dem ersten und letzten Zustand zeigt, sondern eines der Übergangsstadien verräth, so bietet sich die Mitte der Composition: Christus mit Maria und Johannes dem Täufer, wo Raphael gezwungen war, die alten typischen Formen festzuhalten. Am angenehmsten erinnern an die Schule Perugino's die ganz in der Höhe zur Rechten und Linken Gottvaters zwischen den goldnen Strahlen schwebenden Engel, zwei Gruppen zu je dreien, in ihrer Art von vollendeter Schönheit. Ruhiges Schweben im Aether er-

---

[1]) S. oben p. 124. [2]) Meng's Werke II, 174. [3]) Eine Zeichnung der Albertina, welche den ganzen oberen Theil der Freske giebt, ist eine kaum des Nennens würdige Fälschung.

Digitized by Google

scheint bei ihnen als das Natürliche, während die fliegenden Kinder, welche über dem Altare die vier Evangelien tragen, zu flattern scheinen wie kleine Vögel. Für sie haben wir ein hübsches Studienblatt aus der letzten Epoche der Vorarbeit. Die Gestalten der Kinder sind im Sinne ähnlicher, zum Theil gleicher Figuren bei Fra Bartolommeo erfunden. Ihrethalben wohl blieben später beim Parnasse die in der Luft flatternden Amoren mit den Lorbeerkränzen fort, welche sich auf Marc Anton's Stiche finden: Raphael durfte dasselbe Motiv nicht an zwei Wänden desselben Gemaches ausbeuten.

Das Erstaunlichste auf der Disputa ist doch der grosse Halbkreis der Heiligen. Wir erinnern uns, wie steif die ähnlich placirten Figuren der grossen Freske von San Severo zu Perugia dasitzen: welche Abwechslung und welches Leben hat Raphael hier in diese Gesellschaft zu bringen gewusst! Sie hat mir fast zuviel Weltliches. Die Heiligen des Alten und Neuen Testamentes und einige Moderne darunter thronen da ein wenig wie Cardinäle bei kirchlichen Sitzungen. Einige mit einer Eleganz in der Bewegung, die mit den colossalen, weltbewegenden Gedanken, welche sich an ihre Personen knüpfen, nicht im Einklange steht. Das Römische Leben, wo man zu genau sah, wie menschlich es in der höchsten Verwaltung der theologischen Reichthümer der Welt zuging, vielleicht auch die Propheten Michelangelo's mögen ihren Antheil daran gehabt haben. Michelangelo freilich konnte seine Riesengestalten so unbekümmert wahrhaftig hinsetzen: das Ungeheure hob dies realistische Element wieder auf, während bei Raphael, der nun einmal in nichts über das menschliche Maass hinausging, eben dies Menschliche nun zu stark sich geltend macht. Nicht alle Figuren seines Halbkreises jedoch erscheinen so. Einige darunter sitzen da im hergebrachten steifen Ernste, wie Officiere einer alten Armee, deren Traditionen auch im

Digitized by Google

äusseren Auftreten es zu wahren gilt, andere dagegen zeigen die Leichtigkeit in ihrem ganzen Habitus, die man als einen Vorzug der besten, freilich aber irdischen Gesellschaft rühmt.

Man vergleiche auf der linken Seite die Eckfigur mit der daneben. Petrus, beinahe in Profilstellung, hat wenig, was ihn von den Heiligen des Frescogemäldes von San Severo unterscheidet. Auf jeder, dem Cultus gewidmeten Darstellung könnte er so erscheinen. Die Falten des Gewandes haben etwas Strenges, die Haltung etwas Steifes, er gehört der alten Ecclesia militans als oberste Charge an, er wie Paulus, welcher in gleicher Haltung auf der andern Seite ihm gegenüber die Ecke hält. Wie wenig von diesem Wesen ist dem neben Petrus sitzenden Adam eigen. Passavant sagt [1]), ,Neben ihm sitzt Adam in der Stellung des Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade und Hülfe.' Ich vermag dies in der äusserlichen Stellung Adams nicht zu finden. Soll das über das Knie gelegte Bein es ausdrücken? Es mag Jemand, welcher zu warten hat, also einen Zeitraum der Unthätigkeit vor sich sieht, eine bequeme, erleichternde Stellung annehmen, allein zu supponiren, Raphael habe die Erwartung des höchsten geistigen Gutes dadurch andeuten wollen, dass er den Erzvater in einer gewissen Resignation die angenehmste Beinstellung suchen lässt, scheint mir unstatthaft. Unbefangen und ohne Hinblick auf die gesammte Composition betrachtet, haben wir hier einen Mann vor uns, der sich der Schönheit seiner Gestalt bewusst ist und, vornehm und im Gefühl seiner Würde, einem gewissen Behagen in seinen Bewegungen hingiebt. Bellori [2]) fasst die Sache einfacher. ,An Petrus, sagt er, schliesst sich Adam an, unser Aller Stammvater, nackt und müde, als ruhe er sich aus von den als Strafe für seinen Fall erduldeten Mühsalen. Ruhig da-

---

[1]) Pass. I, 141. [2]) Descrizione delle Immaggini etc. im Anhange an Missirini's Schrift von diesem wieder abgedruckt. Roma, 1821. p. 12.

Digitized by Google

sitzend schlägt er ein Bein über's andre und legt die Hände um das Knie, nachsinnend über die Schuld der Menschheit und deren Erlösung durch die Menschwerdung Christi.' Anders wieder redet J. W. J. Braun [1]). ‚Neben Petrus erblicken wir den Stammvater des Menschengeschlechtes. Adam sitzt, aber nicht ‚in der Stellung des Erwartens und Hoffens der göttlichen Gnade,' denn diese ist ihm geworden; so würden wir ihn nicht im Himmel erblicken. Seine Stellung drückt nicht bloss Denken an die Zukunft aus, sondern auch an die Vergangenheit; es ist die Stellung, in der man nicht bloss überlegt, was zu thun sei, sondern auch was man gethan habe, mit dem Bewustsein endlichen glücklichen Ausganges. Adam ist als vollendet schöner Mann, wie er aus der Hand des Schöpfers hervorging, dargestellt; er ist unverhüllt dargestellt wie der zweite Adam, Christus, der Erlöser der Sünde. Auch im Paradiese des Dante finden wir Petrus und Adam zusammen.' Auf diese Erklärung scheint die Bellori's nicht ganz ohne Einfluss gewesen zu sein. Allen drei Erklärern aber ist nicht aufgefallen, wie hier das Symbolische, mag es nun in höherem oder geringerem Maasse Einfluss geübt haben, zurücktritt gegen das Künstlerisehe. Raphael kam es mehr darauf an, einen schönen Mann, als einen Adam zu malen.

Neben ihm erblicken wir Johannes, dasitzend in innerer Anschauung der seiner Phantasie geoffenbarten prophetischen Gesichte. Ohne Adler, worauf Gewicht zu legen ist wegen der auf der Schule von Athen gleichfalls ohne ihre Attribute dargestellten Evangelisten, in deren Reihe Johannes fehlt, während er hier allein aufgenommen worden ist. Überhaupt sehen wir auch hier etwas Individuell-menschliches in seine Gestaltung gebracht. Die gekreuzten Füsse, die elegisch vorgebeugte Haltung des Kopfes drücken ein

---

[1]) Raffael's Disputa, Düsseldorf, 1859. p. 136.

Digitized by Google

Element jünglingshaft bescheidener Demuth aus, das ich ihm als Evangelisten bis dahin nicht gegeben finde, das sich aber erklärt, sobald wir den Daniel Michelangelo's in der Sistina vergleichen.

In derselben Weise, menschlich angenehm, sehen wir David neben Johannes placirt: ein ehrfurchtgebietender älterer königlicher Harfenspieler. Die fünfte Gestalt, welche, wenn die Ausleger Recht haben, den heiligen Stephan darstellt, hat eine genrehaft natürliche Bewegung, die mit der heiligen Stille der Scene dicht daneben, welche Christus, Maria und Johannes in höchstem symbolischen Ernste zeigt, in Contrast steht. Man fühlt sich erinnert an eigne römische Erfahrungen, wie in der Peterskirche, während die höchsten Ceremonien des Osterfestes vom Pabst und den Cardinälen begangen werden, dicht daneben der Verkehr des Volkes in der Kirche sich ungenirt weiterbewegt, ohne dass man dieses weltliche, behagliche Gehen und Stehen, Schwatzen und Lachen unfromm oder feindselig gegen die heilige Handlung, die es auch nicht beeinträchtigt, nennen könnte. Es bildet in Rom nun einmal den nothwendigen Hintergrund solcher Scenen, und deshalb Raphael ganz im Rechte, während er hier Christus, Maria und den heiligen Johannes in voller Glorie zeigt, dicht daneben das nächste Gefolge in behaglicher Ruhe oder gar Conversation erscheinen zu lassen.

Die entsprechende andere Seite braucht auf diese Anschauungen hin nicht genauer durchgenommen zu werden. Die Kunst der malerischen Abwechslung finden wir hier in demselben Maasse thätig. Auf die Namen der dargestellten Persönlichkeiten kommt es insofern nicht an, als nirgends der Versuch durchschimmert, auf den Character derselben besonders einzugehn. Moses würde ohne seine Gesetztafeln und Lichtstrahlen am Kopfe nichts besonders Moseshaftes an sich tragen.

Das Element der inneren Arbeit eines Characters, das

Digitized by

Michelangelo so gewaltig ausdrückte, fehlt bei Raphael, ebenso das der geheimnissvollen Verhüllung, das Lionardo eigen ist: Raphael's Natur versagte dergleichen. Das Höchste, was er darzustellen vermag, ist reine, offene, gesunde Menschennatur ohne Beimischung irgend welchen Übermaasses dahin und dorthin. —

Dies kommt wohl in Betracht, wenn wir von der Nachahmung Michelangelo's sprechen, welche in den Gemälden der Camera della Segnatura hervortritt. Raphael nahm von Michelangelo an: seine eigentliche Natur aber blieb diesem wie allen Einflüssen gegenüber unverändert. Es darf deshalb nicht von Nachahmung gesprochen werden, sondern von Benutzung. Raphael benutzte Michelangelo unzweifelhaft. Die Frage, wie sich das in der Camera della Segnatura zeige, ist bisher falsch gestellt worden, da man von der Meinung ausging, es sei ein Gemälde nach dem andern gearbeitet worden. Jetzt, wo die Vergleichung der Skizzen zeigt, dass Schule von Athen, Parnass und Disputa gleichmässig begonnen, weitergeführt, umgestaltet und umgestaltet, und schliesslich, mit den letzten Veränderungen versehn, vollendet wurden, liegt die Frage so: in welchem Stadium der Arbeit an allen drei Werken trat dieser Einfluss Michelangelo's ein? 1511 ward die Camera della Segnatura vollendet, 1509 Michelangelo's erste Hälfte der Sistina dem Publikum geöffnet: es bedarf mithin gar keiner künstlichen Erklärung, um festzustellen, wie und wann Raphael Michelangelo's Arbeiten zuerst gesehn. Ich gehe jetzt hierauf über und komme sodann erst zur Bedeutung der Disputa.

Der Streit, ob Michelangelo grösser sei als Raphael, ist ein gegebener, wie der über Schiller und Goethe's höhere Meisterschaft. Die Nationen theilen sich nicht bloss in Männer und Frauen, in Junge und Alte, in Ackerbauer, Kaufleute und Soldaten, sondern auch, wenn wir die geistige Natur der Menschen betrachten, in gewisse, festunter-

Digitized by Google

schiedene Strömungen. Es wird im Deutschen Volke immer eine Partei geben, welche ihrer geistigen Anlage nach Schiller, eine andere, welche Goethe als den betrachten, der ihre Gedanken am schönsten in Worte fasse. Gerathen diese über den relativen Werth ihrer beiden Führer aneinander, so kann es sich zu Bestimmung eines Resultates nur darum handeln, festzustellen, welche Partei zufällig die Majorität habe. Dasselbe Verhältniss waltet ob, wo über Raphael und Michelangelo gestritten wird. Ein solcher Streit kann nicht ausgefochten werden. Meistens versteht man sich nicht, und es scheint, als wolle man sich nicht verstehn.

Nichts würde nun dem bisherigen Betriebe der Kunstgeschichte zufolge natürlicher erscheinen, als der Verdacht, es sei mir, indem ich Raphael hier als Nachahmer Michelangelo's hinstelle, nur darum zu thun, Anhänger für Michelangelo zu werben. An sich läge darin ja gar nichts verwerfliches. Warum nicht die Sympathie, welche mich etwa Michelangelo geneigter machen könnte, mit Hülfe solider Forschung zu begründen suchen? Ein natürlicher und erlaubter Parteistandpunkt. Ich spreche jedoch hier aus, dass, obgleich ich mich nun lange und auf's genaueste mit der Denkweise des Michelangelo vertraut zu machen gesucht habe, meine Bewunderung für diesen durchaus nicht grösser als die für Raphael ist.

Es giebt eine Anschauung historischer Persönlichkeiten, bei der eine solche Parteinahme beinahe nothwendig wird, da nämlich, wo das, was man selber thut, als Fortsetzung alter Parteiarbeit zu fassen wäre. Bei gleichartiger Natur, gleichen Bestrebungen, vielleicht ähnlicher Schicksalsart müsste energisches Fortgehn auf gleichem Wege zu überwiegender Hochschätzung einer bestimmt ausgeprägten Individualität führen. Hat man jedoch statt der einzelnen Menschen nur die Klassen im Auge, geht man aus von der allgemeinen Vorwärtsbewegung der Menschheit, inner-

Digitized by

halb deren jeder grösste Mann doch nur ein Sandkorn, oder Stein, oder Felsen ist, den Strömungen, Wellen oder Wogen bewegen wohin sie wollen, so würde Ungerechtigkeit bei Abwägung der Wucht und Widerstandskraft dieser Einzelnen Unfähigkeit sein, einen solchen Standpunkt überhaupt einzunehmen. Raphael und Michelangelo sehe ich nebeneinander hergehn, ohne dass der eine je den andern verdunkelte oder beeinträchtigte. Wenn ich vergleichend zu ergründen suche, in wieweit zu bestimmter Zeit Michelangelo Einfluss gehabt haben könne auf Raphael, so knüpfen sich keine Folgerungen daran. Meine Aufgabe ist, Raphael's Entwicklung zu vergleichen mit den ihn umgebenden Erscheinungen, zu untersuchen, welches Verhältniss stattfand bei der Berührung zweier so ausgesprochner Charactere, wie die Raphael's und Michelangelo's gewesen sind.

Suchen wir nun das Verhältniss ganz rein zu erfassen.

Man pflegt anzunehmen, die sogenannte Natur, d. h. der Anblick der Dinge, wie sie uns erscheinen, (wie sie in unserem Auge sich wiederspiegeln) reize in erster Linie den sogenannten ‚originellen' Künstler zur Nachbildung. Dieser Satz ist falsch. Es lässt sich behaupten, dass ohne vorhergegangene Nachahmung bestimmter Kunstwerke ein Künstler überhaupt nichts Künstlerisches in der Natur sehn würde. Alle bildende Kunst ist nichts als Weiterbildung dessen, was frühere Künstler schufen. Der Anblick der Natur wirkt mit, er tritt hinzu, niemals aber wirkt er allein. Ein Maler oder Bildhauer, der sich der Natur allein in die Schule geben wollte, gliche einem Musiker, welcher statt des Generalbasses und der Meister, Vogelgesang und Aeolsharfen zu seinen Lehrmeistern machen wollte. Wäre auch der Eigensinn eines Malers heute denkbar: sich nur an die Natur halten zu wollen, so würde ihm dennoch sein Lebelang der Einfluss dessen ankleben, was er von andern Meistern sah und lernte ehe er dieses Sichbeschränken auf die Natur zur

Digitized by Google

Regel machte. Caravaggio, der vielleicht mit dem grössten Talente und zugleich der grössten Brutalität alles abzuschütteln glaubte was nicht die ‚reine Natur' seinen Blicken darbot, steht heute beim grossen Examen der Historie zahm und gefügig innerhalb einer bestimmten Entwicklung, von der ihn all seine Bemühungen nicht loszulösen vermochten. Niemand vermag dem Zwange der Zusammengehörigkeit mit den Menschen seines Zeitalters zu entweichen. Für denjenigen Künstler aber, der sich ohne so energischen Gegensatz, mehr in der Stille auf einem Wege befindet, den er ganz allein für sich gefunden zu haben glaubt, ergiebt sich, ohne dass er es ahnt, ein Zwang, sich zu accomomdiren, von Seiten des Publikums schon für das er arbeitet. Er ist genöthigt, sich in einer Weise künstlerisch auszudrücken, die ihn den Augen seiner Bewunderer verständlich macht. Jeder Künstler ist deshalb von schon vorhandenen Werken und vorhandenem Geschmacke mehr oder weniger abhängig.

Auf dieses mehr oder weniger nun kommt es an.

Raphael, dessen Natur nur in ihrem eigenthümlichen Harmoniegefühl und in der gewaltigen Begabung für das Technische lag, während ihm besondere, nur gerade ihm sich erschliessende Gedanken, deren Quelle in etwas anderem, als seiner künstlerischen Fähigkeit lag, nicht gegeben waren, sahen wir bei seinen ersten Bewegungen in klarer Abhängigkeit von Perugino. Wir gewahren diese nach seinem Übertritte nach Rom immer noch als vorhanden, gemischt mit dem Einflusse Lionardo's und Fra Bartolommeo's, neben denen auch Mantegna zu nennen wäre. Dass eine solche, im Technischen abhängige Natur, sich einer Kraft wie der Michelangelo's gegenüber, zu Tage tretend in einem Werke wie die Sistinische Kapelle, nicht nachahmend verhalten hätte, ist gar nicht denkbar.

Anders war es bei Michelangelo selber gewesen. In ihn war gelegt, sich ablehnend zu verhalten. Er stiess absicht-

lich zurück was bestimmend auf ihn eindrang, und so, indem er sich gegen das Hervorragende feindlich verhielt, dennoch aber, menschlichem Schicksale nach, da fortbauen musste wo Andere ihm vorgearbeitet, ist die Entstehung seiner Eigenthümlichkeit nur aus der unbewussten, ihm aufgezwungenen Annahme dessen zu erklären, was seine Zeit, Alles in Allem, darbot. Es gelang ihm, da ungeheure, einseitige, Fähigkeiten sich in ihm kreuzten, Werke zu schaffen, welche völlig neu erschienen und denen sich das gleichzeitige Publikum beugte wie einer siegreichen Thatsache. Michelangelo schmeichelte niemals seiner Zeit: er arbeitete was ihm behagte und wartete den Erfolg ab, der nicht ausblieb. Er that für die Kunst seiner Zeit und seines Vaterlandes was Dante zwei Jahrhunderte früher für die italiänische Dichtung gethan. Mitten in den sich abstossenden Dialecten Italiens, im Schwanken zwischen der gemeinen, aber fruchtbaren Sprache des Volkes (Volgare) und dem, den gebildeten Classen geläufigen aber völlig ausgesogenen Latein, stellte er sein Toscanisch, wie er es formte, als das ‚Italiänische an sich' hin und legte den Grund der Sprache, auf deren Gemeinsamkeit hin heute das freie und einige Italien sich gebildet hat. Michelangelo stellte zwischen die untereinander ungleichen Kunstweisen der verschiedenen italiänischen Landschaften seinen künstlerischen Ausdruck als übermächtige Formel gleichsam hin und drang durch damit, denn alle spätere italiänische Kunst beruht in ihren hauptsächlichsten Gestaltungen auf denen, welche Michelangelo geschaffen hat.

Raphael aber war Michelangelo's frühester Nachahmer. Raphael ahmte nach wie Shakespeare nachahmte, wie Mozart es that. Die Macht Raphael's und Mozarts bestand nicht in der Neuheit ihrer Formen, sondern in der unmässigen Naturkraft, welche sie in ihre Formen hineingossen, gleichgültig woher sie sie genommen hatten. Man könnte nun fragen, warum ein Genius wie Raphael nicht gleichzeitig

mit Michelangelo auf dieselben Neuheiten habe kommen können. Bekannt ist ja das gleichzeitige Emporwachsen der gleichen Ideen an verschiedenen Stellen, eine Beobachtung, welche Goethe am treffendsten durch den Vergleich ausgesprochen hat, es sei mit dem Gedanken oft wie mit den Blüthen im Frühling, welche überall die nämliche Sonne zugleich aus dem Boden locke, ohne dass eine darum der andern das Hervorkommen habe abzusehn brauchen. Dem jedoch steht eben Raphael's Natur entgegen, bei welcher nie ein solches formelles Vorgehen aus eigner Kraft beobachtet worden ist, während seine freiwillige Aufnahme alles Gebotenen wie ein drängendes Naturgesetz sich verfolgen lässt. Mir erscheint die Fähigkeit, im Momente sich anzueignen was Michelangelo bot, oder was irgend eine andere grosse Kraft statt seiner geboten haben könnte, nicht weniger erstaunlich, als Michelangelo's fremden Einfluss abstossende Erfindungskraft.

Raphael's erste Skizzen für die Gemälde der Camera della Segnatura lassen erkennen, wie gering der Umfang der Mittel war, über welche er gebot. Wir dürfen über alle drei Wände reden (die vierte kommt hier nicht in Betracht), da auch für die Schule von Athen Studien vorliegen, welche frühere Zustände der Composition errathen lassen. Wir gewahren hier was Raphael mitbrachte: Perugino, Fra Bartolommeo, Lionardo; als neu hinzutretendes, aber bescheiden wirksames Element, die Antike. Es ist für Disputa und Parnass die Beschränktheit der allerersten Entwürfe dargelegt und es ist beschrieben worden, wie Raphael allmählig seine Wände zu bemeistern anfing. Raphael zeichnet für seine ersten Entwürfe immer nur im Allgemeinen hin, was ihm vor der Seele steht. Die einzelnen Gruppen fliessen da noch ineinander und man fühlt noch nicht, wohin die Hauptaccente fallen werden. Man vergleiche den ersten Entwurf seiner Constantinschlacht (eines seiner spätesten Werke be-

kanntlich) mit dem ausgeführten Gemälde (das in den Linien sicherlich von Raphael allein herrührt), um zu erkennen, wie sehr ihm bis zu den Zeiten seiner höchsten Meisterschaft eigenthümlich war, zuerst im Ganzen nur niederzuzeichnen was die Phantasie ihm darbot, und es in der Folge erst, indem er das eigne Werk kritisch betrachtete, in Gruppen zu gliedern und die vornehmsten Gestalten hervorzuheben. Diesen Process verfolgen wir Stufe auf Stufe bei den drei Gemälden der Camera. Zweimal sehen wir die Skizzen so fertig vorbereitet, als sollten sie definitiv ausgeführt werden. Bei der dritten Ausarbeitung aber geschieht das Bedeutendste. Neue, grossartig wirkende, sich einzeln bemerklich machende Figuren bilden den Vordergrund und schieben alles Frühere in die Mitte, mehr nach rückwärts. Und wie sicher und leicht werden diese neuen Gestalten hereingebracht. Naturstudium macht sich plötzlich mit ganz anderer Gewalt geltend. Raphael, im Begriff, aus der alten, früheren Kenntniss heraus die definitive Ausführung seiner Entwürfe zu beginnen, wird, sehen wir, von ganz neuen Eindrücken erfüllt. Die Augen öffnen sich ihm. Vergleichen wir nur einfach 1509 und 1511: die Sistina wird 1509 geöffnet. Ganz Rom strömt hin, sieht und staunt. Damals muss Raphael unter denen gewesen sein, welche den neuen Anblick wie ein Wunder auf sich wirken liessen, und die natürliche Folge war eine plötzliche und letzte Umarbeitung seiner Entwürfe.

Vom überraschenden Anblicke der Werke Michelangelo's datirt Vasari[1]) den Umschwung bei Raphael. ‚Dove Raffaello da Urbino, che era molto eccellente in imitare, vistola (la capella Sistina scil.) mutò subito maniera, e fece a un tratto, per mostrare la virtù sua, i Profeti e le Sibille dell' opera della Pace; e Bramante tentò che l'altra metà della capella si desse dal papa a Raffaello'. ‚Worauf Raphael von

[1]) Vas. XII, 191. Man vergleiche Condivi Cap. XXXVIII.

Urbino, der im Nachahmen Vortreffliches leistete, nachdem er die (Sistinische Capelle) gesehn, sofort seine Manier — (wir würden sagen: seinen Styl) — änderte und auf der Stelle, um seine Kunst zu zeigen, die Propheten und Sybillen für die Kirche della Pace malte; und Bramante suchte es dahin zu bringen, dass die andere Hälfte der Capelle vom Pabste Raphael übertragen würde.'

Vasari macht diese Bemerkung erst in der zweiten Auflage seines Werkes und wahrscheinlich ohne sich daran zu erinnern, dass 1511 erst die Camera della Segnatura beendet wurde. Auch sind die Propheten und Sybillen der Kirche Sta Maria della Pace des gleichen Gegenstandes wegen ein offenbarer Beweis der Nachahmung Raphael's, wie sie denn gleichzeitig mit den Fresken der Camera entstanden sein mögen.

Der plötzlich wirksame Einfluss der Werke Michelangelo's auf Raphael wurde aber nicht erst von Vasari dreissig Jahre nach Raphael's Tode zuerst ausgesprochen, sondern ist in einem gleichzeitigen Actenstücke bester Quelle auf uns gekommen, in einem Briefe Sebastian del Piombo's an Michelangelo aus dem Jahre 1512 [1]), worin Worte Pabst Giulio's selber angeführt werden. ‚E per la fede è tra nui, schreibt Sebastian an Michelangelo, welcher nach Florenz gegangen war, Sua Santità me disse più: guarda lopere di Rafaelo, che come vide le opere di Michelagnolo subito lassò la maniera del Perosino, et quanto più poteva si accostava a quella di Michelagnolo; ma è terribile, come tu vedi, non si pol pratichar con lui.' [2]) ‚Und auf unsere gegenseitige Treue! Seine Heiligkeit sagte weiter: Betrachte die Werke Raphael's, welcher, nachdem er die Werke des Michelangelo gesehen, sofort die Manier des Perugino verliess und soviel er konnte sie an die des Michelangelo anschloss.'

---

[1]) Gaye II, 489. [2]) Möglich, dass Leute, welche den Brief kannten, Vasari diese Notiz für seine Zweite Auflage zugehen liessen. Doch er würde dann doch wohl wieder sich dieser Quelle gerühmt haben.

Es könnte dies Urtheil des Pabstes zur Noth auf die Sybillen und Propheten gehn, von denen anzunehmen ist, dass sie zu jener Zeit etwa beendet wurden. Gaye will die Worte Giulio's auf den Einfluss beziehn, welchen der Carton des Michelangelo in Florenz auf Raphael's Grablegung gehabt habe: was aber kannte der Pabst denn von früheren Arbeiten Raphael's, um diesen Vergleich zu ziehn? Er hatte weder Michelangelo's Cartons, noch Raphael's Grablegung, noch Gemälde desselben aus der Zeit vor 1507 gesehn. Auch sagt er: guarda lopere! zu Sebastian. Der Vergleich musste also an Römischen Werken Raphael's offen daliegen. Am einfachsten ist die Annahme, der Pabst habe sich der früheren Entwürfe Raphael's für die Camera erinnert und dann mit Staunen gesehn, wie Michelangelo's Sistina eine letzte Umgestaltung dieser Entwürfe bewirkte. Der Pabst könnte allerdings die drei allegorischen Gestalten der vierten Wand der Camera, oder den 1512 entstandenen Esaias in San Agostino im Sinne gehabt haben, allein diese Arbeiten scheinen mir nicht bedeutend genug, als dass Giulio der einzelnen Figuren wegen gesagt hätte ‚betrachte die Werke.'

Wie dem nun sei, der Einfluss Michelangelo's auf Raphael ward sofort von denjenigen Zeitgenossen Raphael's bemerkt und besprochen, deren Urtheil das bedeutendste, gewichtigste in Rom war. Die Sache empfing sogar ihr mythisches Gewand. Vasari erzählt [1]), Bramante habe Raphael heimlich in die Sistina hineingelassen. Damals als Michelangelo geflohen sei, habe er den Schlüssel der Capelle Bramante übergeben und dieser sein Vertrauen missbraucht. Condivi weiss hiervon nichts. Überdies war Michelangelo, als er 1505 aus Rom entfloh, mit der Sistina nicht beschäftigt, in der er erst 1508 zu malen begann, und dann auch würde er schwerlich Bramante, der, wie es scheint, von Anfang an

---

[1]) S. später Cap. XIV, 2.

sein Gegner war, zum Hüter eingesetzt haben. Allein der Mythus ist werthvoll, weil er die Stimmung des Publikums aufbewahrt hat, aus der er hervorging.

Lassen wir nun unentschieden, welche Arbeit Raphael's um 1512 als diejenige betrachtet wurde, die das ,Verlassen der Manier des Perugino' und das sich ,Anlehnen an Michelangelo' am deutlichsten zeigte: die Frage ist, was Raphael denn eigentlich nachahmen konnte bei einem Meister wie Michelangelo.

Schon bei den Figuren des Kreises der Himmlischen auf der Disputa sprach ich aus, dass das ,Terribile', welches die Grundfarbe der Anschauungen Michelangelo's war, auf Raphael nicht überging. Das äusserlich Colossale konnte er sich ebensowenig angeeignet haben, da seine Figuren niemals in's übermässig Grosse gegangen sind. Es müssten gewisse Eigenthümlichkeiten also in den Stellungen und in der Gewandung gewesen sein? Diese sind doch kaum nachzuweisen. Nachzuweisen ist überhaupt nur wenig, und Passavant und seine Freunde sind daher, sobald sie Nachahmung und nachweisbare Entlehnung als dasselbe nahmen, meist im Rechte wenn sie alle Nachahmung Michelangelo's von Seiten Raphael's leugnen. Trotzdem wird Jeder, der die Dinge unbefangen ansieht, den Einfluss Michelangelo's auf Raphael instinctmässig herausfühlen. Und gewiss er hat stattgefunden. Wir müssen, um ihn zu erkennen, ganz in's Allgemeine gehn.

Schon oben, wo der eigentliche Inhalt von Parnass und Schule von Athen dahin erklärt wurde, dass die Stimmung der besten und edelsten Geister des Roms, in deren Kreise Raphael 1507 eintrat, verkörpert worden sei, habe ich von dem Einflusse der Stadt gesprochen, der bei einer im höchsten Sinne receptiven Natur, wie die Raphael's war, die bedeutendsten Folgen haben musste. Michelangelo hatte diese Gewalt schon früher an sich erfahren und seine Kunst war

Digitized by

ihr Echo geworden. Jetzt fand Raphael, als er die Werke Michelangelo's erblickte, die Wege schon gefunden, die er selber zu suchen begann und die er vielleicht, — wer wollte das leugnen? — auch ohne Michelangelo gefunden haben würde.

Was aber verdankte Michelangelo Rom und verdankte Raphael Rom und Michelangelo? Es muss erlaubt sein, hier auf Goethe hinzuweisen.

Goethe's Aufenthalt in Rom bildet bekanntlich den Wendepunkt seiner schöpferischen Thätigkeit. In einem merkwürdigen Geständnisse [1]) spricht er von dem Einflusse, welchen die bildende Kunst Italiens auf seine dichterische Arbeit gehabt. Dieser Einfluss ist oft nachgewiesen worden. Iphigenien's Gestalt vor der römischen letzten Umarbeitung ist bekannt: hinzugekommen ist bei ihr, was Sprache wie Modellirung der Gestalt anlangt, vollkommene Abrundung. Jedes kleinste Wort hat nun seinen zum Ganzen in Verhältniss gebrachten Einklang, jeder Gedanke sein richtiges Licht, jede Figur ihre richtige Grösse im Verhältnisse zu allem, was an Gestalten der Dichtung überhaupt bis zu Goethe hervorgebracht worden war. Goethe, bevor er nach Italien ging, behandelte sein Deutsch wie einen Dialect: als er wiederkam, wie eine Sprache. Nicht anders war von Dante der florentinische Dialect zur italiänischen Sprache geformt worden. Vielleicht, dass auch Dante Rom den entscheidenden Anstoss gegeben hatte.

Nun aber darf von dem Einflusse der Werke bildender Kunst nicht so gedacht werden, als ob sie allein bei Goethe die Erhöhung hervorgebracht hätten. Ihre Einwirkung war gross, aber sie war bei Goethe nur das Medium für einen Einfluss höherer Art. Bei Dante wäre dies Element ja ganz fortgefallen: zu seinen Zeiten war Rom ohne Gemälde und

---

[1]) XXXIX, 441. Ed. 1840.

Statuen; bei Raphael war nur wenig von dem heute sichtbaren Inhalte der Museen vorhanden. Ich muss hier noch einmal auf die Gedanken zurückkommen, die ich bei Besprechung der eigentlichen Bedeutung der Schule von Athen bereits berührt habe. Goethe fühlte sich erschüttert von dem ungeheuren Gegensatze der Dinge, die an dieser Stätte seit Jahrtausenden ein Centrum gefunden, wo Schutt sich anhäufte und immer neues Gewaltiges daraus hervorspriesste. Die Schwachheit und Vergänglichkeit der Völker, wie der Einzelnen Männer, tritt dem, welcher offne Augen hat, nirgends in der Welt so entgegen, als in Rom: nirgends aber auch so sehr die Grösse der Völker und die Macht des Einzelnen. Alles erscheint dort von vornherein als vergänglich und eine Beute des Todes: nirgends aber zeigt sich so glänzend, was die kurze Spanne Leben, die uns Menschen vergönnt ist, an Thaten aus einem Manne hervorzulocken vermag. Die katholische Kirche ist die einzige reelle bestehende Macht, welche die Moderne Zeit hervorgebracht hat. Gebannt an die Lebensfähigkeit der lateinischen Raçen scheint sie jetzt ihrem Untergange in alter Gestalt nahe: Goethe aber noch sah diese ungeheure Maschine wenigstens dem Scheine nach in Thätigkeit. Er noch sah, wie von einem Punkte aus die Welt regiert wurde, sah, mit wie wenigen und kurzen Schritten die, welche an dieser Regierung Theil hatten, ihre Stellung zu erreichen vermochten: in welchem Maasse müssen das diejenigen empfunden haben, welche zu Raphael's Zeiten nach Rom kamen, das damals die alleinzige geistige Mitte Europa's war, wo nichts galt als geistige Macht, weder Geld noch Familie, noch Frau und Kinder, oder hergebrachte Freundschaft: wo Jeder nur das war, was er im Momente zu sein die Kraft besass, dies aber in ungeheurem Umfange. Diese Reducirung des Menschen auf sich selber ganz allein, war das Geheimniss Roms. Niederer Ehrgeiz findet für einen Mann von wahrhafter Geisteskraft dort gar keine Stelle. Dort war

es nichts, in seinem Stadtviertel etwa der Vornehmste zu sein, reiche Verschwägerungen zu suchen, irgend wie auf geregelt bürgerlichem Wege sicher emporzusteigen: in Rom galt es, mehr zu sein als die Übrigen und dann, ohne den Weg zu beachten, direct auf das Höchste loszugehn.

Wenige Jahre vor Raphael's Ankunft in Rom war der Graf Castiglione, der einzige von dem sich in höherem Sinne ein geistiges Verhältniss, eine Art Freundschaft zu Raphael nachweisen lässt, zum erstenmale als junger Mann in Rom eingeritten. Er liebte damals eine hohe Dame — vielleicht die Herzogin von Urbino, deren Protection auch Raphael später viel verdankte — und giebt seinen Gefühlen diese Wendung:

Ihr Hügel Roms und ihr geweihten Trümmer,
Die ihr den Namen nur der Stadt gerettet,
So Manchem ward in eurem Schutt gebettet,
Der einst gestrahlt und nun verlöscht auf immer.

Colosse, Säulen, hochgeschwungne Bogen,
Einst im Triumph, im Glück, im Glanz errichtet —
Fort! — oder, schlimmer noch: beinah vernichtet,
Und um den alterworbnen Ruhm betrogen!

Ein Volk, das euch nicht kennt, hängt seine Sagen
An eure Reste. Tausend Jahre thürmen
Was wieder tausend Jahre nun verzehren.

Und ich! Wird nicht nach kurzgemessnen Tagen
Mit all' den Qualen, die es noch durchstürmen,
Mein Herz als Staub zu diesem Staub gehören?

Dies aber nur die eine Seite der Stimmung, welche die Stadt in Castiglione [1]) erweckte. Er kannte Italien ziemlich, hatte

[1]) Serassi Lettere del Conte Baldassare Castiglione, 1779. I, 225.

in dem damals bedeutenden Mailand (der Stadt Lionardo da Vinci's) seine Erziehung genossen und war für ein Leben sorgfältig vorbereitet worden, dessen Ziel ,Emporkommen' war. Castiglione schreibt von Rom aus an seine Mutter über die Zukunft eines seiner Brüder, welchen er in den Dienst des Cardinals Gonzaga zu bringen hofft. ,Er wird eine unabhängige Existenz in Rom führen, schreibt er [1]) und sich gleich ein bedeutendes Ziel stecken können, wenn seine Leistungen dies verdienen, wie ich hoffe, und das Glück nichts dagegen hat.' ,Sich im Vatican Verbindungen zu schaffen, heisst es im folgenden Briefe weiter, wird nichts Geringes sein. Wer nichts wagt, gewinnt nichts, und in Rom gerade wird er am besten seine Studien fortsetzen. Denn Rom ist der eigentliche Ausgangspunkt der Gelehrsamkeit.'

Dies war das Progamm jedes talentvollen Menschen, der nach Rom ging. ,In Rom nur bemerkt zu werden, ist schon ein ungemeiner Erfolg' schreibt Erasmus von Rotterdam, welcher damals Rom kennen lernte. In Mailand, Venedig oder Bologna konnten bedeutende Künstler als Höchstes jenerzeit doch nur vor Augen haben, einmal reich zu werden; in Florenz konnte der Ehrgeiz schon weiter führen wenn man zu einer der besseren Familien gehörte; in Rom aber galt es etwas zu leisten, Macht gewinnen, und alle Wege standen offen. Tizian, der in Venedig am höchsten gestanden hat, dem der Kaiser den Pinsel aufgehoben haben soll, erreichte zuletzt doch nicht mehr als etwa ein genialer Banquier, welcher geadelt wird. Raphael und Michelangelo wollten Thaten thun! Sie wollten Päbste werden in ihrer Kunst und sind es geworden. Diese Römische Luft war das, was die im Florentiner Geiste geschaffenen ersten Entwürfe der Camera della Segnatura plötzlich erblassen liess vor Raphael's eignen Augen. Er arbeitet und arbeitet, er verbes-

[1]) Lettere I, 17.

Digitized by

sert, er redigirt um, er kommt vorwärts dabei, aber das Gefühl, dass in Rom die Gelegenheit etwas zu schaffen, auf das Aller Blicke sich richten, anders als völlig ausgenutzt nicht vorübergehen dürfe, ergreift ihn immer mächtiger. Er sucht und windet sich vergeblich unter dem Einflusse alter Vorbilder, die nichts mehr nützen können: da sieht er Michelangelo's Decke und ein Blick darauf musste ihm sagen, was zu thun sei. Zwei Dinge standen vor ihm: ein ungeheurer Raum in architectonischer Beziehung völlig beherrscht, während er selber seiner dagegen winzigen Wände in der Camera nicht Herr zu werden vermochte; und, während wiederum er sich vergebens abquälte, mit Massen und Gruppen zu wirken, die Gewalt einzelner Gestalten, die abgesondert und in sich selbst vollendet allein aber am richtigen Orte stehn. Dies der Sinn der letzten Umarbeitung seiner drei grossen Compositionen. Die Massen und Gruppen in den Mittel- oder Hintergrund gedrängt, der Vordergrund dagegen frei gemacht um Raum zu schaffen für einzelne Figuren, welche die eigentlichen Träger des Ganzen werden.

Raphael war für diese Anschauung zudem vorbereitet. Sie kann als die letzte Consequenz dessen betrachtet werden, was Perugino begonnen hatte. Nur versteht dieser die Gestalten noch nicht von der Fläche zu lösen, was sogar Lionardo niemals ganz gelungen ist. Ihre Figuren, auch die bewegtesten, stecken immer noch wie zwischen zwei unsichtbaren Glasplatten, zwischen denen sie sich frei bewegen können, aber die sie dennoch auf einen gewissen Raum beschränken. Michelangelo hat alle Beschränkung aufgehoben. Seine Gestalten haben mit der Fläche auf der sie zur Erscheinung kommen, nichts zu thun. Sie wenden sich wohin sie wollen mit vollkommener Freiheit. Man vergleiche in Disputa, Schule von Athen und Parnass die Figuren des Vordergrundes mit den mehr zurückstehenden. Jene als kümmerte sie kein beschauendes Auge, mit der Aisance eines Für-

Digitized by Google

sten, der von Jugend auf daran gewöhnt ist sich unter tausend auf ihn gerichteten Blicken eben so ungenirt zu fühlen wie in Einsamkeit und unbeobachtet; diese dagegen bei aller Freiheit bis auf einen gewissen Grad in Parade stehend.

Das war das Geheimniss, welches Michelangelo bereits vor Raphael gefunden hatte und was dieser ihm absah, obgleich er es später vielleicht aus eigner Kraft nicht weniger sich errungen haben könnte. Dass Raphael bei den ersten Entwürfen für die drei Wände sie perspectivisch nicht zu bewältigen verstand, ist nachgewiesen. Wie folgerecht und aus bewusster Anwendung perspectivischer Gesetze, auf die ihn jetzt seine Studien führen mussten, er in der Folge dann verfuhr, hat Heinrich Brunn gezeigt [1]). Während Raphael zuerst nur die Fläche bedecken und die Figuren nebeneinander ausbreiten will, sucht er nun Tiefe zu gewinnen und die Idee der Fläche womöglich aufzuheben. Indem Brunn darlegt, wie bei der architectonisch-geometrischen Construction der Composition alle Theile derselben, wie die ausgeführten Fresken sie zeigen, in Betracht gekommen sind, mithin auch die später zugesetzten vorderen Figuren, würde dies schon einen indirecten Beweis für eine Neugestaltung der Arbeiten von Grund aus liefern, liessen die früheren Skizzen nicht erkennen, wie ganz anders Raphael zu Anfang seine Aufgabe auffasste.

Hand in Hand mit dieser formellen Umbildung der Gemälde, deren zunehmende Vollendung den Fortschritten ihres Meisters entspricht, haben wir beim Parnass mit Sicherheit eine immer schärfere Zuspitzung des Inhaltes der Composition bemerken dürfen. Aus einem allgemeinen Zusammensein der Dichter um Apoll und die Musen, entsprechend der katalogischen Art der Auffassung in Italien, sahen wir einen

---

[1]) K. u. K. II, 169. Die Composition der Wandgemälde Raphael's im Vatican. Ein Vortrag.

Moment mit Handlung entstehen: Alles schweigt, um Homer zu lauschen, den Apoll mit seiner Geige begleitet. Bei der Schule von Athen würde nur die Erklärung ‚Paulus in Athen' eine Handlung gewähren (wofür ich mich jedoch so wenig mit Sicherheit aussprechen durfte wie für die andern Deutungen der Composition). Bei der Disputa wäre dieser Sinn jetzt noch zu suchen.

Die ersten Skizzen bieten eine einfache Lösung. Die Herrlichkeit des geöffneten Himmels wird von den unten versammelten Theologen mit anbetendem Staunen erblickt. Noch bis zum Blatte der Albertina ist dies so deutlich festgehalten, dass über das von Raphael gewollte kein Zweifel walten darf; das Gemälde aber zeigt die Scene anders! Raphael's Darstellung ist hier Manchem so unklar geworden, dass Roscoe[1]) meinen konnte, Alles, was wir im Himmel da erblicken, bleibe den unmittelbar darunter versammelten Personen durch eine dichte, sich dazwischen lagernde Wolke verhüllt. Roscoe irrt: viele von den unten Versammelten blicken zu offenbar empor und ihre Überraschung ist zu deutlich ausgedrückt, als dass sich zweifeln liesse, was dargestellt sei. Zugleich aber ist dieser früher durchgehende Gedanke später durch soviel andre Züge gekreuzt worden, dass eigenthümliche Meinungen und Deutungen kommen mussten. Bellori hat seinen Scharfsinn hier wie bei der Schule von Athen ausgebreitet, und die Nachfolger sind ihm wie dort gefolgt, nur dass, da hier eine theologische Aufgabe vorlag, der Eifer fast noch grösser war. Passavant, dessen Phantasien in seinem Buche nachgelesen werden können, macht Raphael zum Organ tiefsinnig kirchenhistorischer Symbolik, und Braun baut diese Aufführungen noch gründlicher aus. Ihnen kommt es darauf an, jede einzelne Figur in ihrer eigenthümlichen Bewegung als bewussten Symbolträger be-

[1]) Leben Lorenzo's dei Medici (Wien, 1818) III, 405.

Digitized by Google

stimmter historischer Phasen der Kirchengeschichte, alle zusammen aber als eine allgemeine historische Harmonie dieser Geschichte zu erklären. Beiden ist das Gemälde die verkörperte Erscheinung des Katholicismus. Zwar weichen sie von einander in vielen Punkten der Erklärung ab, stimmen darin aber überein, dass der eigentliche Sinn des Gemäldes von Vasari verkannt und unter den von ihm mit Namen angeführten Männern einige auf dem Gemälde gar nicht zu finden seien. Die nähere Angabe dessen, was auf der Disputa so von ihnen und von Andern entdeckt ward, ist hier gleichgültig. Heiden, Juden, Judenchristen, Ketzer, Repräsentanten der christlichen Nationen etc. werden nachgewiesen. Die Frage, auf welche Berechtigung hin diese Deutungen in das Gemälde hineingetragen werden dürfen, kommt überhaupt nicht zur Debatte. Sobald man sie jedoch nicht zugiebt, löst sich das Ganze in ein kunstvolles, aber unbrauchbares Gewebe von Conjecturen auf. Letzter Zeit sieht man die Composition wieder mehr vom künstlerischen Standpunkte an, eine Auffassung, zu der Burckhardt's Cicerone unstreitig den ersten Anstoss gegeben hat. Burckhardt kümmert sich nur um das Künstlerische der Werke der Camera della Segnatura und verweist, was die Namen anlangt, einfach auf Platner. Auch ich muss die, welche den ganzen Umfang der auf Personenbenennung gerichteten Deutungsversuche kennen lernen wollen, auf Bellori, Platner, Passavant, Braun und Springer verweisen.

Die Unterschrift des Ghisi'schen Stiches von 1552 lautet: ‚Collaudant hic trini uniusque Dei majestatem coelites. Admirantur ac religiose adorant sacrosanctae ecclesiae proceres. Quis vel istorum exemplo provocatus ad pietatem non inflammetur.' ‚Es preisen des dreieinigen Gottes Majestät die Himmelsbewohner. Es staunen an und beten in Frömmigkeit an die vornehmsten Vertreter der hochheiligen Kirche. Wer sollte, von ihrem Beispiele erweckt, sich nicht zur

Digitized by

Frömmigkeit entflammt fühlen?' Diese Erklärung ergänzt die Vasari's, welche den Gedanken nur zur Hälfte wiedergiebt. Vasari sagt, was geschieht, Ghisi setzt das Wie hinzu. Was bei Vasari ein Zustand war, wird bei Ghisi eine Handlung: es sind Männer versammelt, welche über die Symbole der Kirche verschiedener Meinung sind: da öffnet der Himmel sich selber, und unmittelbare Erleuchtung macht den Alle überwältigenden Abschluss, wo menschliche Logik die Gedanken nicht zu vereinigen vermocht hätte. Sobald wir nur annehmen, dass nicht der Streit, sondern das Aufhören des Streites durch eine Alle beruhigende Offenbarung Gegenstand des Gemäldes sei, fallen jene Häretiker etc. von selbst fort, welche man in die Composition hineindeuten wollte.

Einen Moment der höchsten Überraschung gewahren wir. Dies ist jener grosse dramatische Effect, welchen Raphael zu allerletzt in sein Werk hineingetragen hat. Die Minute hat er zur Anschauung bringen wollen, wo die Meinungen und Gedanken sich erschöpft haben und nun plötzlich die voneinanderreissenden Gewölke die Majestät Gottes selber erkennen lassen.

Einige sind noch versunken in ihr Gespräch oder in ihre Bücher, Andre, getroffen vom Lichte der himmlischen Glorie, haben die Bücher zur Erde geworfen, die nun nichts weiter nützen. Dieses symbolische Hinwerfen der Bücher finden wir öfter. So auf einem Gemälde Pinturicchio's: Christus unter den Schriftgelehrten, oder auf jener Disputa des Filippino Lippi in der Minerva. Am schönsten hat Raphael den gleichen Gedanken für seine Heilige Caecilia ausgebeutet. Die erste Skizze zeigt sie begeistert dastehend, mit der Orgel in den Händen, und über ihr im geöffneten Himmel musiciren die Engel, deren Getön Caecilie gleichsam durch ihr Instrument den Menschen mitgetheilt hatte. Bei der Ausführung hat Raphael diese Symbolik aufs höchste verfeinert. Die Heilige steht da, sie vernimmt die himmlische Musik

Digitized by Google

und lässt, getroffen von dieser neuen Harmonie, die Arme sinken, so dass die Orgel, wie ein Instrument das hiergegen nichts vermag, im Augenblicke unnütz wird. Deshalb die herausfallenden einzelnen Pfeifen. Deshalb die vor ihr auf dem Boden liegenden zerbrochenen Musikinstrumente, welche so meisterhaft gemalt sind. Dies in das Bild hineingetragene Element des Momentanen giebt ihm einen besonderen Reiz [1]).

Nachzuweisen, oder auch bis auf einen gewissen Grad wahrscheinlich zu machen, dies sei es, was Raphael auf der Disputa gewollt, ist wichtiger als die Nachforschung, wie die einzelnen Figuren, die in den verschiedenen Stadien der Composition rein malerischen Rücksichten zu Liebe oft genug geändert worden sind, schliesslich zu benennen seien. Niemand wird annehmen wollen, Raphael habe von Anfang an für die an derselben Stelle sichtbare Figur dieselbe Bedeutung im Sinne gehabt und die späteren Veränderungen seien nur dem Bestreben entsprungen, das eigentlich Charakteristische der Gestalt als historischen Trägers bestimmter Ideen immer schärfer hervortreten zu lassen. Raphael's successive Veränderungen verdanken solchen Rücksichten ihre Entstehung nicht. Sobald wir dies anzuerkennen gezwungen sind, fällt aber auch der Gedanke, als sei Raphael ein vorher festgestellter Plan, bei benannten Persönlichkeiten, zur Ausführung gegeben werden. Bei einer Anzahl der dargestellten Figuren verstand sich von selbst, dass sie vorhanden sein mussten. Möglich auch, dass man, nachdem das Gemälde der schliesslichen Vollendung nahe war, für weitere Figuren bestimmte Persönlichkeiten als Unterlage annahm, so dass zu allerletzt noch deren Namen oder sonst leicht fassliche Erkennungszeichen auf das Gemälde kamen: allein so-

[1]) Das Gemälde, von dem Cap. XVIII die Rede sein wird, gehört in diese Zeit und hat eine der Disputa analoge Umbildung erfahren.

Digitized by Google

bald wie die Idee eines anfänglichen Systemes aufgeben, verliert die Forschung hier den grössten Theil ihrer Wichtigkeit. Eine Conjectur nach dieser Richtung mag ausserdem noch so sinnreich, plausibel und scheinbaren Beweises fähig aufgestellt worden sein: es braucht nur Jemand zu sagen, er halte sie nicht für möglich, und die Sache hat ihr Ende. Um ein Beispiel zu geben: jene rechts neben dem Altare mit aufgerichtetem, empordeutendem Arme sichtbare Gestalt eines kahlhäuptigen, bärtigen Alten erklären Passavant und Platner für Petrus Lombardus. ‚Nichts kann unwahrscheinlicher sein', beginnt Braun jedoch die Darlegung [1]), welche mit Gründen ganz allgemeiner Art diese Annahme umstossen und zugleich beweisen soll, Justin der Märtyrer sei darunter zu verstehn. ‚Nichts sei unwahrscheinlicher', könnten Platner und Passavant jedoch erwiedern. Die in der rechten Reihe der Himmlischen dicht neben und hinter Johannes dem Täufer und von ihm fast verdeckte Gestalt eines antik gewaffneten Mannes wird von Braun für Josua, von Passavant für den Heiligen Georg, Schutzpatron von Ligurien, Pabst Giulio's Heimath, von Springer für Judas Maccabaeus erklärt. Die sich über die Balustrade stark vorbeugende Gestalt des Mannes vorn rechts am Rande des Gemäldes soll Passavant zufolge ein junger Heide sein, welchem der neben ihm stehende Lehrer mit der deutenden Hand den zu Füssen des Augustinus auf den Stufen des Altars sitzenden und auf die über's Knie fallende Rolle schreibenden Jüngling zeigt, der ihm zum vorleuchtenden Beispiel dienen möge. Offenbar deutet der nackte Arm des Mannes aber gar nicht auf den schreibenden Jüngling, sondern auf den Pabst dicht daneben, dessen in ganzem Anblick auftretende Figur auf der rechten Seite des Vordergrundes eine so bedeutende Stelle einnimmt. Hier muss

---

[1]) p. 91.

etwas gewollt sein. Auch Springer [1]) fällt das Absichtliche auf, das um so mehr wirkt, als die Gestalt künstlerisch betrachtet keine günstige Wirkung thut.

Sie zu deuten, wird deshalb zur Aufgabe. Das im scharfen Profil gegebene Gesicht trägt individuelle Züge. Ich finde bei keinem Erklärer den Versuch, diese in vergleichenden Betracht zu ziehn. Passavant glaubt Innocenz III dargestellt, Braun stimmt bei, Springer vermuthet Innocenz III oder Urban IV. Ein Vergleich mit Gemälden und Medaillen lässt hier Sixtus IV erkennen, Giulio's Oheim, den Schöpfer seiner Grösse, dem er die glänzenden Anfänge seiner Carrière und deren Abschluss zu danken hatte [2]). Dass diesem Manne ein Ehrenplatz auf dem Gemälde gegeben wurde, muss als selbstverständlich angesehen werden. Ebenso natürlich die Art und Weise, wie durch die Neugier des sich vorbeugenden Mannes, sowie die deutende Geste dessen daneben, auf dem Gemälde das mögliche geleistet werden sollte, die Gestalt dem Beschauer als diejenige zu bezeichnen, auf welche der Besteller des Bildes die Blicke zu lenken wünschte. Der junge Heide, der ermahnende Lehrer, sammt Innocenz oder Urban wären damit beseitigt.

Fassen wir das rein Malerische jedoch in's Auge, so ergiebt sich für die untere rechte Seite des Gemäldes noch ein zweites Problem, das nicht übergangen werden darf.

Fast am Rande des Gemäldes, sehen wir, die Gestalten der Versammlung um ein geringes überragend, die sich vordrängenden mächtigen Anfänge eines Baues, den als nur blosse ausschmückende Architectur zu nehmen nicht anginge. Sie müssen ihre beabsichtigte Bedeutung haben. Auf der Land-

[1]) Raphael's Disputa, p. 41. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte p. 134. [2]) Man vergleiche z. B. die von Friedländer publicirte Medaille des Andreas Guacialoti von Prato, oder Brauns Kohlendruck des Wandgemäldes von Melozzi da Forli im Vatican, welches Sixtus IV und die Seinigen darstellt.

Digitized by Google

schaft, die auf der andern Seite den Hintergrund bildet, erblicken wir in der Ferne einen Kirchenbau, dessen Gerüste mit den arbeitenden Handwerkern darauf besonders sichtbar gemacht worden sind. Jene Architectur aber hat darin ihr Besonderes, dass sie die Darstellung eines begonnenen Bauwerkes sein soll und nicht etwa nur stehen gebliebene Substructionen, deren Überbau zerstört worden ist, ähnlich verschiedenem ruinenhaften Mauerwerke, das sich auf Hintergründen raphaelischer Gemälde nachweisen lässt. Nehmen wir nun hinzu, dass 1506, ein Jahr vor Raphael's Ankunft, die Grundsteinlegung der neuen Peterskirche stattgefunden hatte, und dass für diesen Neubau die von Nicolaus V begonnenen Umfangsmauern der Tribune, welche seit seinem Pontificate unverändert dastanden, benutzt wurden [1]), so liegt es nahe, in dem Gemälde der Disputa gleichsam eine Verherrlichung dieses neu aufgenommenen Beginnes einer Unternehmung zu suchen, deren ungemeine Bedeutung damals bereits gefasst wurde, obgleich noch Niemand ahnte, dass an dem gewaltigen Werke über hundert Jahre würde fortgebaut werden müssen, und dass ein Umbau der gesammten katholischen Kirche daraus hervorgehen werde. Ein Theil der Cardinäle fand sich in offener Opposition gegen die Absichten des Pabstes, dessen Ehrgeiz die uralte, wenn auch zum Abbruch reife Basilica von St. Peter, das Mutterhaus der katholischen Kirche, dem definitiven Untergange weihte. Auch wurde amtlich nur von einer Reparatur und Vergrösserung gesprochen [2]).

---

[1]) Condivi Vita di M. cap. XXVII. — Era la forma della chiesa allora a modo d'una croce, in capo della quale papa Niccola V aveva cominciato a tirar su la tribuna di nuovo; e già era venuta sopra terra, quando morì, all' altezza di tre braccia. Da die nebenstehenden Figuren einen natürlichen Maasstab liefern, so ergiebt sich die Höhe von 3 Braccien als durchaus stimmend mit der Höhe des auf dem Gemälde sichtbaren Mauerwerkes.
[2]) Quis merito non admiraretur coeptam a nobis ad omnipotentis Dei ejusque intactae genetricis Mariae ac principis Apostolorum St. Petri honorem

Digitized by Google

Beabsichtigt jedoch war von Anfang an ein Neubau. Nichts natürlicher nun, als dass Giulio, indem er in den Palast der Päbste Wandgemälde bestellte, welche seine Regierung zu verherrlichen bestimmt waren, diese grösste von ihm begonnene Unternehmung als eine Handlung darstellen liess, zu der alle Heiligen und die segnende Dreifaltigkeit in Person sich einfanden. Deshalb vielleicht an dem auf den Stufen errichteten Altare sein Name sichtbar, wie er auf dem Grundsteine selber zu finden war [1]).

Wunderbar, übrigens, die Art wie Raphael den Horizont der den Hintergrund bildenden Landschaft mit der obersten Linie dieses Altares, oder als Altar dienenden Grundsteines, zusammenfallen liess. Man glaubt über ihn hinüber in eine herrliche, unendliche Ferne zu blicken, wie Claude Lorrain sie nicht schöner malte, und selbst heute noch, wo gerade dieser Theil des Gemäldes beschmutzt und verdorben ist, hat der Anblick seinen alten Reiz nicht eingebüsst. Nehmen wir nun jenen sich energisch vorbeugenden Mann im Vordergrunde am Rande rechts als einen Handwerker, etwa einen der dort arbeitenden Maurer; bemerken wir, wie er sich von dem Manne mit nacktem Arm, der neben ihm steht und auf die Gestalt des Pabstes weist, von dem ich oben

---

et laudem necessariam basilicae ejusdem Sancti jam vetustate collabentis reparationem et ampliationem? Raynaldus s. anno 1508. N. E. 210.

[1]) Auf dem Gemälde haben wir nichts als Schnörkel, welche die vordere Fläche des Altares überdecken, und in deren oberster Reihe IV | LI | VS | II | PO | NT | MA steht. Auf den Skizzen hat der Stein nicht diese ganz architecturlosen geraden Linien zum Umriss, sondern antikisirende, an den Ecken mit starker Ornamentik hervortretende Form, während die Schrift, auf der Skizze jedoch nur mit Strichen hingekritzelt welche die Stelle der Buchstaben angeben, von einer in der Mitte der Vorderseite angebrachten Tafel getragen werden sollte. Die Inschrift des Grundsteines lautete Albertini (pag. LXXV) zufolge: Julius II Pont. Max. aedem divo Petro dicatam vetustate collabentem in digniorem amplioremque formam ut erigat fundamenta jecit. Anno Christi MDVII. Antonio de Chiarelli war der Verfasser.

Digitized by Google

aussprach dass es Sixtus IV sei, diesen Pabst zeigen lässt, auf den er erstaunt hinblickt; sehen wir, wie Sixtus selber, obgleich die am wenigsten malerisch günstige Gestalt des Gemäldes, dennoch am meisten sichtbar ist; gewahren wir, wie seine ganze Stellung ihn als denjenigen characterisirt, auf dessen Wink (oder Gebet) das Wunder der Erscheinung des sich aufthuenden Himmels sich vollzieht: so lässt dies Alles den Urheber der Grösse der Rovere hier an rechter Stelle erscheinen. Anaklet, so wird durch eine Inschrift im Heiligenscheine die zweite Pabstgestalt, weiter zum Altare hin und dicht an dem begonnenen Mauerwerke stehend, erklärt, war der halb mythische Gründer der ältesten ebenso mythischen Peterskirche [1]). Auch er musste bei der Grundsteinlegung des neuen Tempels zugegen sein. Ich erinnere daran, wenn diese Vermuthungen zu kühn erscheinen möchten, dass die früheste Erklärung der Disputa vierzig Jahre nach ihrer Entstehung von Leuten gegeben wurde, welche jene Zeiten weder selbst mit erlebt, noch kaum recht von Solchen darüber näher unterrichtet sein konnten, die daran Theil gehabt. Es war zuviel geschehn in Rom und in Europa zwischen 1506 und 1550, als dass sich in Rom gerade, wo schneller gelebt ward als irgendwo und wo die Erinnerung an alte Zeiten vom Interesse des Augenblickes verdunkelt ward, Traditionen über solche Details erhalten zu haben brauchten. Seit den Rovere hatten die Medici geherrscht, und nun regierten die Farnese. War doch Vasari bei vielen Portraits dieser Gemälde schon nicht mehr im Stande, anzugeben, wen sie darstellten.

Will man meiner Vermuthung, der Bau der Peterskirche sei in der Disputa symbolisirt, beistimmen, so würde jener Heilige Georg, oder Josua oder Maccabaeus, vielleicht auch Constantin genannt werden können, unter dem Sylvester die

---

[1]) v. Reumont Rom I, 375.

Digitized by Google

zum Abbruch kommende Peterskirche erbaute und dessen Schenkung, an der damals noch Niemand zweifelte, die äussere Macht der Kirche begründete. Erinnern dürfen wir uns dann auch, dass der architectonische Theil der Schule von Athen für die Peterskirche in ihrer einstigen Vollendung erklärt worden war, ein Gedanke, welcher in dem der Disputa nun seine natürliche Ergänzung fände. Was Constantin jedoch anlangt, so erkläre ich das Vorhandensein einer Gestalt in Waffen an dieser Stelle zumeist aus dem Bedürfnisse Raphael's, in die Monotonie des Kreises der Himmlischen soviel Abwechslung als möglich hineinzubringen, derselbe Grund, aus dem ich auf der Schule von Athen das Dasein des für Alcibiades, oder Xenophon, oder Alexander den Grossen gehaltenen, in antikem Waffenschmuck erscheinenden Jünglings herleite. —

Erst jetzt, nachdem alles auf Parnass, Schule von Athen und Disputa Bezügliche gesagt worden ist, was mir zur Erklärung der Vasari'schen Beschreibung der drei Hauptwerke Raphael's nothwendig erscheint, will ich meine Vermuthung über eine mögliche frühere Phase der Schule von Athen aussprechen, auf welche hin vielleicht spätere Studien die Genesis auch dieser Composition aufhellen. Der älteste Theil scheinen die die Höhe des Mittelgrundes einnehmenden Philosophen zu sein, und zwar nach der Linken hin bis zu Xenophon, nach der Rechten hin bis zu der mit dem Kinne sich auf die Architectur lehnenden Gestalt. Diese Zusammenstellung entspräche genau der frühesten Skizze der Disputa. Auch hat dieser Theil des Gemäldes für sich betrachtet einen andern Charakter als das Übrige. Wir finden, wie bei der Disputa, alte Stellungen der Schule Perugino's und Fra Bartolommeo's. Man vergleiche nur den zum Himmel aufdeutenden Plato mit der vor kurzem besprochenen ähnlich gestellten Figur der Disputa (rechts neben dem Altare), welche zu den zuletzt entstandenen Gestalten der Composition ge-

hört: welcher Unterschied! Plato erscheint steif und unbelebt ihr gegenüber [1]). Spätere Überarbeitung hat den beiden Hauptfiguren der Mitte, so wie den nächsten ihrer Umgebung den alten, ursprünglichen Charakter der Unfreiheit nicht zu nehmen vermocht.

Was aber hätte bei dieser Gestalt der Composition den übrigen Theil der Wand ausgefüllt? Anzunehmen wäre eine nach Maassgabe der ersten Disputaskizze leicht aufgebaute Architectur, wie dort mit Amoretten belebt, welche Embleme tragen, sowie im Gewölk mit ausschmückenden Figuren mehr allegorischer Natur. Ich weise hier darauf hin, wie auch bei der ersten Skizze des Parnass [2]) die Baumkronen mit den Amoren darum räumlich eine weit bedeutendere Rolle spielen als auf dem ausgeführten Gemälde, das sie als blosse Ornamente trägt, während sie Anfangs als Ausfüllung der Wand in Rechnung kamen. Bei der Schule von Athen müsste, da diese früheste Mittelpartie (wie bei Disputa und Parnass) tiefer gerückt war, die Höhe eine bedeutendere Füllung erfordert haben, und für die Bestimmung einer der zu diesem Zweck vielleicht angewandten Gestalten liesse sich eine Conjectur aufstellen.

Das unter der Statue der Minerva, auf der rechten Seite der Schule von Athen, angebrachte Basrelief der ‚Causarum Cognitio' in älterer Form wies auf ganz frühe Zeiten Raphael's, die ersten Jahre in Perugia etwa, hin. Nach dieser Zeichnung nun ist der Stich ohne Bezeichnung gemacht worden, welcher die Gestalt auf ausgedehntem Gewölke sitzend mit den Füssen auf dem oberen Theile einer Weltkugel ruhend, darstellt [3]). Neben ihr aber findet sich, ausser allem

[1]) Ich bemerke hier ganz ausdrücklich, dass diese Vergleiche mit Volpato's Stichen nicht angestellt werden können, sondern dass der Besitz der Kohlendrucke Braun's, (welche leicht zu beschaffen sind) unerlässlich dafür ist. [2]) Stich Marc Anton's. [3]) S. oben p. 289.

Digitized by Google

Zusammenhange mit der Gestalt übrigens, die rechte obere Ecke der Platte durch die stark schraffirte Andeutung eines architectonischen Bogens ausgefüllt, welcher dem die Gemälde der Camera della Segnatura oben begrenzenden Bogen genau entspricht. Rechnen wir nun, dass der Stich, (wie auch die Handzeichnung beweist) die Gegenseite der Gestalt giebt, sehen wir ferner, wie die Ausführung derselben, verglichen mit der Zeichnung, eine durchgehende Verbesserung liefert, die sich in einer Menge kleiner Veränderungen, jedenfalls von der Hand des Meisters, kund giebt, so hätten wir hier diejenige Figur gewonnen, welche in den frühesten Zuständen der Schule von Athen auf der linken Seite oben im Gewölk thronte: eine ideale Darstellung der Philosophie, welche später in durchaus erhöhter Durchbildung als Überschrift des Gemäldes an die gewölbte Decke versetzt wurde, während die erste Auffassung als Basrelief unter die Minerva kam.

Im Verfolge seiner Arbeit verbreiterte Raphael nun die beiden sich in Plato und Aristoteles berührenden Philosophengruppen dadurch, dass er die heute unten im Vordergrunde sichtbaren Gruppen rechts und links dazu erfand, so etwa wie die erhaltene Silberstiftstudie für die untere Gruppe rechts sie zeigt. Zuerst also in sparsameren Figuren, so dass sie nichts als den schreibenden Alten mit dem Knaben welcher die Tafel hält, den ihm auf die Tafel blickenden, gleichfalls schreibenden Alten, die ihm über die Schulter sehende alte Frau[1]), sowie die ein Buch auf dem aufgestemmten Beine haltende männliche Figur enthält. Offenbar sollte der heute sichtbare Theil dieser Gruppe links nach dem Rande hin anfänglich fehlen und die knieende Figur neben Matthäus hier den Abschluss bilden. Auf der andern, rechten, Seite drüben würde der sich mit dem

---

[1]) Heute Averroes genannt.

Zirkel in der Hand niederbeugende Mathematiker sammt den vier lernenden Jünglingen und nichts sonst dem entsprochen haben. Beide Gruppen hätten sich an die obere der Mitte, und zwar ziemlich auf einer Höhe stehend, (wie bei der Disputa), angeschlossen. Diese Periode des Gemäldes hätte etwa der der Frankfurter Federzeichnung für die Disputa entsprochen. Soweit kam Raphael bis 1509. Jetzt die grosse Umgestaltung aller Compositionen, und so auch die der Schule von Athen. Nun architectonische Construction der ganzen Composition. Hinaufheben der Mittelgruppe auf die Höhe der Stufen nebst Zusatz der einzelnen Gestalten am Rande rechts und links, um die Verbindung mit den Gruppen unten zu vermitteln. Vergrösserung und Bereicherung der Gruppen unten und gleichfalls Zusatz der Figuren, welche die Verbindung nach oben hin vermitteln. Dies Stadium niedergelegt im Mailänder Carton. Zu allerletzt dann noch die gewaltige liegende Gestalt des Philosophen am Fusse der Treppe, sowie die Portraits Raphael's und Perugino's am Rande rechts hinzugesetzt. Nun auch vielleicht erst der Gedanke, die bisherige Bedeutung des Gemäldes: ‚Plato und Aristoteles' in die ‚Paulus in Athen' umzuwandeln, weil diese mehr dramatische Bewegung gestattete. Es erschiene dem Geiste seiner Zeit nicht entgegen, wenn Raphael, nachdem er für viele seiner Figuren von festen Notizen ausgegangen war, so dass er die Andeutungen des Sidonius Apollinaris und Anderer benutzte, wobei er Anfangs bestimmte Männer darzustellen versuchte, im Laufe der Arbeit die Gestalten mehr und mehr verallgemeinerte, bis sie, wie die Allegorien Dante's, über ihre ‚più sensi' zu eigner künstlerischer Selbständigkeit sich erhebend eine Schöpfung für sich bildeten, die auf anfängliche Bedeutungen zurückzuführen in dem Sinne nun kaum mehr möglich sein würde, dass sich für eine abschliessende Erklärung Resultate ergäben. Die Erklärung ‚Plato und Aristoteles' ist eine natürliche und

Digitized by Google

genügende, die Erklärung ‚Paulus und Areopag' aber auch. Soll die den Arm gradaus uns entgegenstreckende Gestalt Aristoteles sein, so lässt sich jene erste Skizze des Venetianer Skizzenbuches hierfür anführen; soll sie Paulus sein, so haben die Gestalten dieses Apostels wo Raphael ihn sonst darstellt — (auf den Teppichen vornehmlich) — ebenso entschiedene Verwandtschaft mit unserer Figur. Wie sehr sich, jenachdem wir das Eine oder Andere annehmen, die Bedeutung mancher Figur ändere, haben wir gesehn. Nur ganz bestimmte Nachrichten, etwa ein Brief aus der gleichen Zeit oder ähnliche unbestreitbare Documente würden uns in Stand setzen, mit mehr Sicherheit zu reden.

Als zur Zeit der letzten Umarbeitung der Disputa entstanden, muss hier noch von den Sonetten Raphael's die Rede sein.

Bekannt sind deren fünf, sämmtlich auf Studienblätter zur letzten Durcharbeitung der rechten unteren Seite des Gemäldes niedergeschrieben. Setzen wir die letzte Umgestaltung der Arbeiten in der Camera della Segnatura nach Aufdeckung der Sistina Michelangelo's (Weihnachten 1509), worauf die Malerei dann ohne Zweifel rasch vorwärts ging, da 1511 das Zimmer schon vollendet war, so dürfen wir als Entstehungszeit dieser wenigen dichterischen Versuche Raphael's den Frühling 1510 annehmen, die Tage also, aus denen Bembo [1]) am 15. April berichtet: ‚Lo Illustrissimo Signor Duca nostro e Madama Duchessa vennero questo carnassale. Furono benissimo veduti da nostro Signore e da tutta Roma, e così festeggiati e visitati ed onorati grandemente, hanno fatto quì, e quelli dì sollazevoli, e la quadragesima e la Pasqua. Furono appresentati da Nostro Signore,

---

[1]) Delle Lettere di Messer Pietro Bembo Vol. III, Verona 1743 p. 42.

e da alquanti di questi Reverendissimi Signori Cardinali: 6 dì sono che partirono allegri e sani per Urbino.' ‚Seine Durchlaucht unser Herzog und die Frau Herzogin kamen diesen Carneval. Ihre Ankunft war dem Pabste und ganz Rom sehr angenehm, und so, mit Festen, Besuchen und Ehrenbezeugungen überschüttet, haben sie hier die der Fröhlichkeit geweihten Tage, sowie die Fasten und Ostern mit durchgemacht. Der Pabst und einige von den Cardinälen haben ihnen die Honneurs gemacht: vor sechs Tagen sind sie vergnügt und gesund wieder nach Urbino fort.'

Raphael's Sonette haben etwas Geheimnisvolles. Sie sprechen alle fünf denselben Gedanken aus: die Leidenschaft zu einer Frau, deren volle Gunst ihm ein einzigesmal zu Theil wurde und von der er sich dann für immer trennen musste. Wir wissen weder, wer sie war, noch ob Raphael's Sehnsucht endlich noch befriedigt wurde. Es ist so wenig vorhanden, dass sich nicht die leiseste Vermuthung aussprechen lässt. Ich habe, als ich diese Sonette früher zusammenstellte [1]), aus ihrer Anordnung etwas zu ziehen gesucht, was sie zu einem kleinen Roman gestaltete, allein es verstand sich von selbst, wie ich auch aussprach, dass jede andere Reihenfolge, in die sie gebracht worden wären, eine andere Entwicklung geliefert hätte. Nöthig aber bleibt immer, die Gedichte in irgend einer Ordnung auf einander folgen zu lassen, und am natürlichsten ist, bei der bisherigen zu bleiben und das neu hinzukommende anzuhängen wie es sich darbot.

---

[1]) N. E. 233.

Digitized by Google

ERSTES SONETT.

Erste Fassung.

Studienblatt zur Disputa. Albertina in Wien. Pass. fr. II, 76, o).

unpensar dolce erimembrare ı modo
dunbello assalto si bel chel di[1])
pin di dispetti e ricordarsi el dano *del suo partire*
molte speranze nel mio peto stanno
lingua ordiparlar disoglio el|
adir diquesto dileto so in gan|
cha mor mi fece p mio gra|
ma lui p ne ringratio elei n|
equesto sol merimasto ancor
pel fisso in maginar quel|
moso tanta letizia che co|

Die Endsylben von v. 5 an sind durch den abgeschnittenen Rand verloren gegangen. Einiges, das zwischen v. 9—11 zuerst dastand und wieder ausgestrichen worden ist, lasse ich als unbedeutend aus.

Zweite Fassung.

Studienblatt zur Disputa. Pass. II, 97, m). fr. II, p. 75, m).
In Passavant's Atlas facsimilirt. Tab. XII.

Un pensier dolce erimembrase i|
di quello asalto ma piu grauo el danno
del partir chio restai como quei cano
mar perso lastella sel uer odo

---

[1]) Die in Cursivschrift gedruckten Verse sind von Raphael selbst wieder ausgestrichene.

Or lingua di parlar disogli el nodo
adir diquesto inusitato ingano
cha mor mi fece p mio grauo afanno
ma lui pur ne ringratio e lei nelodo
lora sesta era che locaso un sole
aueua fatto elaltro surse inlocho
ati piu da far *patto* fati che parole
maio restai pur uinto ar mio gran focho
che mi tormenta che doue lon sole
disiar di parlar piu riman fiocho

In heutiger Schreibweise.

Un pensier dolce è rimembrare il modo
di quello assalto, ma più grave è'l danno
del partir, ch' io restai como quei ch' hanno
in mar perso la stella, se'l ver odo.

Or lingua di parlar disciogli el nodo,
a dir di questo inusitato inganno
ch'amor mi fece per mio grave affanno:
ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo!

L'ora sesta era, che l'occaso un sole
aveva fatto, e l'altro surse in loco,
atto più da far fatti che parole;

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
che mi tormenta: chè dove l'uom suole
disiar di parlar, più riman fioco.

Zuerst publicirt wurde dies Sonett in Richardson's drittem Theile (p. 374) nach einer Lesung des Abbate Rolli. Dieser ergänzt den Schluss von v. 1 — e godo; v. 2 — provo il danno, was beides nicht dasteht, und liest v. 8 — più ne ringratio. Passavant, I, 523, behält godo und più bei. v. 14

Digitized by Google

hat Pass. diserar di parler, was weder dasteht, noch Sinn giebt. Pass. französische Übersetzung (I, 492) hat v. 1 i' godo; v. 14 desirar.

ÜBERSETZUNG.

Erste Fassung.

Ein süsses Denken ist, sich zu erinnern an
einen schönen Angriff, so schön, dass —
erfüllend mit unerträglichen Gefühlen ist, sich zu erinnern an den Verlust *ihres Fortgehens* —
Viele Hoffnungen sind in meiner Brust —

Jetzt, Zunge, löse die Fesseln der Rede [1]),
zu sprechen von jenem entzückenden Betruge,
den die Liebe mir spielte zu meinem grossen Schaden;
aber ihr danke ich trotzdem dafür und preise sie deshalb —
und das allein ist mir noch geblieben —
durch die ein festgebliebenes Bild der Phantasie, jenes —
erregte so grosse Freude, dass mit —

Zweite Fassung.

Ein süsser Gedanke ist, sich zu erinnern
jenes Angriffes; viel bedrückender aber der Verlust
des Fortgehens, dass ich zurückblieb wie jene,
die auf dem Meere den Stern verloren haben, wenn ich recht berichtet bin.

Jetzt, Zunge, löse die Fesseln der Sprache,
zu reden von jenem unerhörten Betruge,
den die Liebe mir anthat zu meinem schweren Schaden:
aber dennoch danke ich ihr dafür und lobe sie darum.

---

[1]) nodo zu ergänzen und so das Übrige.

Die sechste Stunde [1]) war es, da eine Sonne (längst)
untergegangen war
und eine andere stieg empor an ihrer Statt,
geschaffen mehr für Thaten als für Worte.

Ich aber blieb zurück, überwältigt von meiner grossen
Gluth,
die mich quält, weil, wo man
sich sehnt zu reden, man umsomehr die Stimme verliert.

Der Gedankengang und das mitgetheilte Factum sind so klar daliegend, dass es nichts zur Erklärung weiter bedarf.

ZWEITES SONETT.

Erste Fassung.

Studienblatt zur Disputa. Oxforder Sammlung. Pass. fr. II, 75, l. Rob. nro. 61. Photographirt zu haben [2]).

Como non *seppe* podde dir darcana dei
paul *quando* como diseso fu del cello
cosi elmi *peto* cor duno amoroso uello
aricoperto tuti ipenser mei

Pero quanto chio uidde equanto Jo fei
dir non posso io cuno amoroso zelo
fa che talor dimorte el crudel felo
Se gusta ma tu rimedio al mio mal sei.

Pero *quanto chio uiddi* e quanto io fei
pel gaudio taccio che nel petto celo
eprima cangero nel frote elpelo
che mai si soglia che mai lobligo uolga Ipenser rei
——————————————————————— [3])

[1]) Mitternacht etwa. [2]) Ich verdanke diese, sowie die Photographie des nächsten Blattes der Güte des Herrn Prof. Max Müller zu Oxford. [3]) Diese

Dounqua tepregaro chel peregar qui lice
ꝑ *titrouarsi insi sublimo locho*
apoter dir nelmondo esar felice

Adunqua tu sei sola alma felice
in cui el cel tuta beleza poso
che riuelarse almondo nō selice
cheltien mio cor come infocho fenice
esebenignia ame tua alma inchina abasso
e se quello alter almo ībasso cede
uedai che nō fia a me ma almio gran foc|
qual piuche glialtri in la feuentia esciede
e sel pregar *valesse* mi in te auesse locho
gia mai nō restaria chiamar mercede
fi che nel petto fuso el parlar ficho

|uarda dardor mio nō abbi apicho
che sendō io tuo sogetto mi ō cōcede
che ꝑ mia fiama ardresti apocho apocho

Auch hier habe ich von dem mit diesen Elementen eines Gedichtes bedeckten Blatte nur dasjenige copirt, was des Gedankens wegen von Werth war. Von v. 22 an hören die Verse auf in einer Richtung geschrieben zu sein: v. 22—26 stehen zusammen, v. 27—29 finden sich daneben. Ausserdem giebt das Blatt eine lange Reihe von Reimen, die, wie es scheint, in Vorrath zur Benutzung zusammengestellt wurden. Seltsam ist ein ganz allein stehender Vers:

arno po nil inde e gange

der mit dem Übrigen in keine Verbindung zu bringen war.

Querstriche, die öfter vorkommen, deuten wahrscheinlich an, dass die bisherige Gedankenreihe abgebrochen sei und das Gedicht mit einer neuen Wendung des Gedankens fortgeführt werden solle.

Digitized by Google

Zweite Fassung.

Studienblatt zur Disputa in Oxford. Bei Pass. unter derselben Nummer. Rob. nro. 62. Fisher II, 44. Hing mit dem vorigen Blatte früher zusammen, dessen andere Hälfte es bildet.

como nõ podde dir darcana dei
paul *quan* como disceso fu del cello
cusi e lmio cor duno amoroso uelo
aricoperto tuti i penser mei
Pero quanto chio uiddi e quanto Io fei
pel gaudio taccio che nel petto celo
ma prima cangero nel fronto el pelo
che mai lobligo uolga in pensir rei
E se quello altero almo in basso cede
uedrai che nõ fia ame ma almio gra focho
qual piu che glialtri in la feruentia esciede

E guarda lardor mio nõ abbi apicho
Che sendo io tuo suddito homm huom concede
che sesendo io fiama e tu di giacio . o fede
cha da mia fiama ardresti apocho apocho

---

ma homni anima gentil dibasso locho
cercha surger gran cose e impero ofede
che tua virtu mesalta apocho apocho
dunque meglio sia eltacer che dir ne pocho

ma pensa chel mio spirto apocho apocho
el corpo lasara setua mercede
socorso nõ li dia atempo elocho.

In heutiger Schreibweise.

Como non potè dir arcana Dei
Paul, como disceso fu dal cielo,
così el mio cor d'un amoroso velo
a ricoperto tutti i pensier mei.

Però quanto ch'io viddi e quant' io fei
pel gaudio taccio che nel petto celo,
ma prima cangierò nel fronte el pelo
che mai l'obbligo volga in pensier rei.

E se quell' alter' almo in basso cede,
vedrai che non fia a me, ma al mio gran foco,
qual più che gli altri in la ferventia eccede.

Ma pensa ch'el mio spirto apoco apoco
el corpo lassarà, se tua mercede
soccorso non gli dia a tempo e loco.

Provinzielle Wendungen sind beibehalten worden, wie como u. dergl.

Dies Sonett, sowie das folgende, zuerst mitgetheilt in Wieland's Teutschem Merkur, 1804, I, pag. 8, von Fernow, der die Originale, damals noch im Besitz des Marchese Antaldi, in Rom gesehen hatte. Einiges ist nicht genau. V. 1. larcana; v. 6. faccio; v. 8. cede für rei. Passavant, der von Fernow abgedruckt hat (I. 524) giebt v. 1. d'arcana; v. 8. volger; v. 10. sia.

ÜBERSETZUNG.

Erste Fassung.

Wie die Geheimnisse Gottes nicht sagen konnte
Paulus, als er vom Himmel herabgestiegen war,
So hat mein Herz mit einem Schleier von Liebe
alle meine Gedanken bedeckt.

Deshalb, was ich sah und was ich that,
Kann ich nicht sagen, da ein Eifer der Liebe
oftmals bewirkt, dass der grausame Wortbrüchige mit dem Tode
sich bestrafe (gusta = guasta), *aber du bist Heilmittel meines Leidens.*

Digitized by Google

Deshalb, was ich sah und was ich that,
verschweige ich aus Entzücken, das ich in der Brust verberge,
und eher werde ich auf der Stirn das Haar wechseln,
ehe ich das Pflichtgefühl in schuldvolle Gedanken wandle.

Also will ich dich anflehen, dass Flehen hier erlaubt sei,
da du dich an so erhabner Stelle befindest,
um sich auf Erden glücklich nennen zu dürfen.

Also du allein bist die glückliche Seele,
in welche der Himmel alle Schönheit legte —
da sich der Welt zu enthüllen, nicht erlaubt ist —
dass sie mein Herz wie in Flammen den Phoenix festhält —
und wenn deine Seele sich gütig zu mir herabneigt —
und wenn diese hohe Seele sich herablässt,
wirst du sehn, dass es nicht mir geschieht, sondern meiner grossen Gluth,
welche die andern an Hitze übertrifft —
und wenn dich anzuflehen erlaubt gewesen wäre,
so würde ich niemals ablassen, Gnade! zu rufen,
bis mir in der Brust die Sprache versagte —

Siehe zu, ob du durch meine Gluth nicht in Brand gerathen bist,
denn da ich dein Unterthan bin, gewähre mir nun,
dass du durch meine Flamme allmählig zu brennen beginnst —

Zweite Fassung.

Wie Gottes Geheimnisse nicht aussprechen konnte
Paulus, als er vom Himmel herabgestiegen war,
so hat mein Herz in einen Schleier aus Liebe
alle meine Gedanken eingehüllt.

Und so, was ich gesehn und was ich gethan,
aus Entzücken trag ich es schweigend in meinem Busen:
Eher soll mir das Haar auf der Stirne erbleichen.
als dass ich schuldvollen Sinnes meinen Schwur bräche.

Und wenn diese hochgeborene Seele sich zur Tiefe neigt,
wirst du sehn, dass es nicht mir (zu Theil) werde, sondern meiner grossen Gluth,
die alle anderen an brennender Gewalt übertrifft.
Und siehe zu, dass mein Brennen dich nicht erfasse;
Denn wenn ich dein untergebener Unterthan bin, gestatte mir nun —.
denn wenn ich Feuer und du Eis bist, vertraue ich,
dass du durch meine Flamme langsam in Gluth gerathest —

Aber ich habe ein edles Herz bei niedrer Geburt,
das zu grossen Dingen emporzusteigen sucht, und deshalb vertraue ich,
deine Vortrefflichkeit werde mich allmählig zu sich emporziehen —
deshalb besser, zu schweigen, als nicht Alles zu sagen —

Aber bedenke, dass mein Geist langsam, langsam
den Körper verlassen wird, wenn deine Milde
ihm nicht zu Hülfe kommt zur rechten Zeit und am rechten Orte.

Man sieht, wie die Gedanken sein Herz durchwühlen. Zuletzt spricht er doch nicht aus, was er am liebsten sagen möchte. Was stehen bleibt von diesen Ansätzen, sind nur die Klagen: seine Hoffnungen hat er alle ausgestrichen, alles Persönliche getilgt. Auf das entschiedenste war der Standesunterschied betont. Er nannte sich ihren Untergebenen, ihren ‚Unterthan'! Er sucht nach Wendungen, dies zu sagen, ohne zu verrathen was geschehn war, da er sich verpflichtet hatte, die Geliebte selbst niemals an das gewährte

Glück zu erinnern. Seinen Ehrgeiz auch enthüllen die ausgelassenen Varianten, da ihm nicht nur durch Herabneigen von ihrer, sondern auch durch Emporklimmen von seiner Seite eine Vereinigung möglich erschien.

Dies Sonett übrigens ist dasjenige, welches die Lectüre eines einzigen Buches wenigstens von Seiten Raphael's verräth, freilich eines zu seinen Zeiten sehr gewöhnlichen. Der erste Vers nämlich könnte eine Reminiscenz der Octave 108 des zweiten Gesanges von Pulci's Morgante Maggiore sein, wo es heisst:

E se Paulo già vide arcana Dei
Fu per grazia concesso a qualche fine etc.

Ich würde diesen Anklang nicht anführen, da der Morgante so verbreitet damals war, dass es nicht besonderer Kenntniss des Buches bedurfte, um sich seiner Wendungen zu bedienen, erklärte sich aus dem Morgante nicht auch eine Stelle des oben S. 146 stehenden Briefes, in welchem Raphael von Domenico Alfani verlangt, er solle ihm die ‚Strambotti' senden, die von jener ‚tempesta' handeln, welche ‚Ricciardo in uno viaggio' hatte. Passavant übersetzt ‚tempesta' mit ‚Leidenschaft' und lässt Ricciardo auf sich beruhen.

Nun besteht einer der komischen Effecte des Morgante darin, dass Rolando auf seinen Fahrten stets von seinem Bruder Ricciardetto begleitet ist, der, weil er gar nichts thut, überall jedoch dabei ist, eine lächerliche Hauptperson neben ihm wird. Beide Brüder aber haben auf ihrer wunderbaren Heimreise aus dem Morgenlande (im 20. Gesang) einen abenteuerlichen Seesturm zu überstehen, und dieser wohl ist mit der ‚tempesta' gemeint gewesen. ‚Strambotti' für ‚Ottave rime' war ein geläufiger Ausdruck [1]).

[1]) Der Morgante fand in der That damals in Jedermanns Händen. Graf Castiglione schreibt 1508 seiner Mutter (Brief vom 4. Febr. Serassi I, 36), sie habe ihm da einen jungen Menschen geschickt, um ihm als

Digitized by Google

DRITTES SONETT.

Auf demselben Blatte mit dem vorigen Sonette in dessen zweiter Fassung, in etwas kleinerer Schrift daneben geschrieben, offenbar als Reinschrift früherer Versuche.

amor tu men uesscasti *cõ doi luce* cõ doi be lumi
de doi be liochi douio mestrago e face
da bianca neue e darose uiuace
da *bel* un bel parlar *e de oneste* in donessi costumi

tal che tanto ardo che ne mar nefiumi
spegniar potrian quel focho ma nõ mispiace
poichel mio ardor tanto diben miface
cardendo *piu dal* ognior piu dar der mecon|

quanto fu doce elgiogo e la catena
dotoi canididi braci al col|
che sogliendomi io sento mortal p|

---

ho uangi mei pensir inme riuol|
considerade pla beltate amena

---

daltre cose in nõ dicho che for|
m|
che soperchia docenza amor|
e pero tacio ate ipensir riuolti

Secretär zu dienen, aber er wisse so wenig, dass er nicht einmal den Morgante oder die Cento Novelle ohne Anstoss lesen könne, und im nächsten Briefe, wo er die Entlassung des Menschen anzeigt, wird wiederholt: ‚pur non sa leggere il libro di Morgante' ‚er kann nicht einmal den Morgante lesen.' Desgleichen berichtet der Bildhauer Montelupo (Gaye Carteggio III, 582) von sich selber, wie er als Kind in der Schule nebenbei die ‚battaglie del Morgante' ‚die Kämpfe der Morgante' gezeichnet habe, ‚chè nella scuola vi era chi lo leggeva' ‚denn in der Schule war einer, der ihn las.'

Digitized by Google

In heutiger Schreibweise.

Amor tu m'invescasti con doi be' lumi
de' doi begli' occhi dov'io me struggo, e face
da bianca neve e da rose vivace,
da un bel parlar in donneschi costumi.

Tal che tanto ardo che nè mar nè fiumi
spegniar potrian quel foco, ma non mi spiace,
poi ch'el mio ardor tanto di ben mi face
ch' ardendo ognior più d'arder mi consumi.

Quanto fu dolce el giogo, e la catena
de' tuoi candidi bracci al col mio volti,
che sciogliendomi io sento mortal pena!

D'altre cose io non dico che fur tolte,
chè soperchia doglienza a morte mena;
e però taccio, a te i pensier rivolti.

Fernow lässt v. 1 be' fort (das den Vers zu lang machte), ebenso v. 2 begli aus demselben Grunde; v. 4 donesti, was zuerst dastand, aber von Raphael ausgestrichen wurde, um donneschi daraus zu machen; v. 6 ma piace giebt allerdings für ma non mi spiace die geringere Zahl Sylben, steht aber nicht da; v. 9 al giogo wäre prägnanter als el giogo, steht aber nicht da; ebensowenig v. 10 suoi für tuoi; v. 12 ergänzt Fernow che son molti; v. 13 löst er docenza in dolcezza auf.

Passavant hat Fernow's Version abgedruckt, wobei einige Druckfehler mit eingeflossen sind.

Robinson druckt p. 357 beide Sonette ebenfalls ab, wobei er im ersteren v. 1 d'arcana und v. 8 volger hat, im zweiten v. 1 und 2 be' und begli fortlässt, v. 9 el giogo giebt, und sich v. 12 u. 13 Fernow's Ergänzungen anschliesst.

Digitized by Google

ÜBERSETZUNG.

Liebe, du hast mich in's Garn gelockt mit zwei schönen Lichtern,
zweier Augen, an denen ich mich quäle, und mit einem Glanze
aus weissem Schnee und lebendigen Rosen,
schöner Sprache und edelfrauenhaftem Benehmen.

So dass ich so in Flammen stehe, dass weder Meer noch Ströme
diese Gluth zu löschen vermöchten, aber sie bereitet mir keinen Schmerz,
da dies Brennen mir so wohl thut,
dass ich brennend immer mehr im Brande mich verzehre.
Wie war süss das Joch und die Kette
deiner weissen Arme um meinen Hals geschlungen,
dass ich mich losreissend tödtliche Qual empfinde.
Vom Andren sag ich nichts, das mir genommen ward,
da zu grosse Trauer tödlich ist.
Und deshalb schweig ich, zu dir lenkend die Gedanken.

Wir kennen und ahnen die Reihenfolge dieser Gedichte nicht, von denen jedes das erste und das letzte sein könnte: was wir hier ausgedrückt finden, ist wiederum der Inhalt der vorhergehenden, nur dass die Hauptaccente abermals verlegt worden sind. Die Begegnung selber ist nun ausgemalt. Das erstemal ward das Kommen und Verschwinden beschrieben, das zweitemal die Qual, nicht aussprechen zu dürfen was geschehn war, das drittemal die Erinnerung des Momentes, wo er die Geliebte in seinen Armen hielt.

Digitized by Google

VIERTES SONETT.

Auf einem Blatte der Oxforder Sammlung, das ich nicht kenne, Rob. nro. 65. Das Sonett von Robinson (S. 358) zuerst publicirt nach einer Lesung des Signor di Tivoli. Ich verdanke das Gedicht einem vortrefflichen Facsimile von der gütigen Hand der Mrs. E. F. S. Pattison zu Oxford.

Erste Fassung.

mi sdegniasi
Sate seruir par*che mi sdegni* amore
p liefetti dimostri dame in parte
Tu sai el perche senza uergarte in carte
chel odimostro el contrario chio nel coro
dimostai el cortrario del mio
chio cor ... contario dimostro chio nel core

Jo grido edicho che tu sei el mio signiore
ne saturno ne Joue mercurio ho marte
dal centro alcel piu su che Jove o marte
e che schermo nō ual ne ingenio ho arte
a schifar letue forze eltuo furore

---

hor questo piu fia noto el focho ascoso
Jo portai nel mio peto ebbi tal gratia
che in teso al fin ful suo spiar dubioso
e quell alma gentil nō mi dislatia
ondio ringratio amor che ame piatoso

---

e che quella chel sol uince di luce — conduce
or p *dio* — riduce
aduce
luce

Zweite Fassung.

Auf demselben Blatte, dicht daneben geschrieben. Nur die fünf ersten Verse.

Sate seruir par mi sdegeniase amore
per liefetti dimostro dame inparte
Tu saiperche senza uergarte in parte (sic)
Chel dol ristrisse del ferite core

Sesso seuede almarzial furore —

In heutiger Schreibweise.

S'a te servir, parmi, sdegnassi, Amore,
per li effetti dimostro da me in parte
tu sai'lperchè senza vergarti in carte
che'l duol ristrisse de ferito core.

Jo grido, e dico che tu sei el mio signore,
dal centro al ciel, più su che Giove e Marte,
e che schermo non val, nè ingegno o arte,
a schifar le tue forze e'l tuo furore.

Das Übrige ist nicht zu einem Gedichte zusammenzubringen. Bereits der fünfte Vers zeigt, dass die letzten vier hier anders angewandt werden sollten.

Sr. di Tivoli liest v. 1 Sorte für S'a te, was nicht dasteht. V. 2 affetti für effetti; v. 13 quì für più; v. 14 portar für portai; v. 16 disazia für dislacia; v. 17 che m'è für che a me, was alles in der Handschrift selbst keine Begründung findet.

ÜBERSETZUNG.

Erste Fassung.

Wenn ich dir zu huldigen, o Liebe, verschmähe
durch die Gefühle, die ich hier und da zur Schau trug:

du weisst den Grund, ohne dass ich ihn dir niederschreibe,
dass ich das Gegentheil von dem zeigte, was mein Herz empfand —
dass ich das Gegentheil meiner Empfindung zeigte.

Ich sage es und rufe es laut, dass du mein Herr bist —
weder Saturn, noch Jupiter, Mercur oder Mars —
von der Mitte (der Erde) bis zum Himmel, weiter empor als Jupiter oder Mars,
und dass kein Schutz stark genug ist, keine List oder Kunst,
deine Kraft abzulenken und deine Wuth —

---

jetzt wird dies mein verborgnes Feuer um so mehr kund thun —
Ich trug in meiner Brust — Ich empfing solche Gnade,
dass endlich ihr (sein?) gefährliches Erspähen verstanden ward —
und diese Seele edler Art, lässt mich nicht aus ihren Schlingen los —
weshalb ich der Liebe danke, dass sie barmherzig für mich —

---

und dass jene, welche die Sonne an Glanz überstrahlt —
jetzt aber, bei Gott! —

Auch das vorhergehende Sonett war an ‚die Liebe' gerichtet. ‚Amore' mit ‚Amor' persönlich zu übersetzen, wäre falsch; die Italiäner fassen die Liebe allerdings personificirt und männlich auf, aber nicht als identisch mit ‚Amor', was wir darunter verstehn. Das Gedicht enthält nur zwei prägnante Stellen: die, wo Raphael andeutet, dass er Kälte zu heucheln gezwungen war, und die, wo er vom spiar dubbioso redet, das mit dem zweifelhaften suo davor vielfacher Auslegung fähig ist. Wohl anzumerken ist, dass er in der zweiten Fassung wohl als zu deutlich wiederum änderte.

Digitized by Google

FÜNFTES SONETT.

Auf dem Studienblatte zur Disputa im Museum Fabre zu Montpellier, Pass. III, p. 234. fr. II, p. 487, nro 416, wo sich beidemale ein Abdruck findet. Derjenige, welcher Passavant die Abschrift besorgte, hat Raphael's Schrift nicht lesen können, so dass zum grössten Theile Unsinn herausgekommen ist, auf den wir hier nicht weiter eingehen. Ich verdanke das Facsimile der Güte des Herrn Professor Walter Twight zu Marseille.

|llo pensier che inrecercar tafanni
|e dare inpreda el cor p piu tua pace
|ō uedi tu gliefetti aspri e tenace
|sculti che misurpa i piu belli anni

|e fatiche euoi famosi afanni
|isuegliate el pensier che inotio giace
|rostateli quel cole alto che face
|alir da bassi aipiu sublimi scanni

|*ce hopensier cole che inchinai uolti*
|*oler se guita la nostra stella*
|*ruedi tu daluno alatro polo*
|*alocaso alleuar*
|*li pensier fache*
|iuene alme houoi celesti īgenie
|uene alme celeste acute ingni
|cun ingrche scorze e forde ecoi uergati esassi
di sprezando leponpe edietrieeregni.

Die drei letzten Verse sind unverständlich.

In heutiger Schreibweise.

Fello pensier, che in recercar t'affanni?
che dare in preda el cor per più sua pace?

Digitized by

non vedi tu gli effetti aspri e tenace
sciolti, che mi usurpan i più belli anni?

5. Dure fatiche, e voi, famosi affanni,
risvegliate el pensier che in otio giace,
mostrategli quel calle alto che face
salir da' bassi ai più sublimi scanni!

Jules Renouvier giebt im Musée de Montpellier (De Lyon à la Méditerrannée, par Mr. J. B. Laurens, II Livraison) einen Abdruck in folgender Fassung. V. 1. Nello pensier; v. 2. e dare; v. 4. vincolvo che nusurpa; v. 5. Le fatiche; v. 6. isvegliate.

ÜBERSETZUNG.

Thörichter Gedanke! Was quälst du dich ab mit Nachforschen,
Wozu dein Herz dahingeben? um grösseren Frieden zu gewinnen?
Siehst du nicht die herben und hartnäckigen Gefühle
Dahingeschwunden, die mir die schönsten Jahre rauben?

5. Harte Mühen und ihr ruhmreiche Kümmernisse
erweckt das Gedanken, der in Unthätigkeit daliegt,
zeigt ihm jenen erhabnen Weg, welcher
emporklimmen lässt bis zu den höchsten Stufen.

Von den übrigen Versen ist nur inhaltsvoll:

v. 17. Verachtend äussere Pracht und — Königreiche.
er scheint zu bestätigen, dass die Frau, welche Raphael ein einzigesmal gesehn hatte um sie auf immer zu verlieren, sehr hochgestellt war.

Er macht den Versuch, sich loszureissen. Er klagt die eignen Gedanken an, dass sie um das Unerreichbare sich abmühen, ruft sich selbst zum Nachdenken, und weist sich auf

Digitized by Google

den Weg des Ruhmes hin, der ihm ja immer unverschlossen bleibe und die höchsten Ziele in Aussicht stelle [1]). —

Dem von Vasari über die Malereien der vierten Wand der Camera della Segnatura Gesagten ist hinzuzufügen, dass diese Arbeiten die Vermuthung nahe bringen, sie seien an Stelle anderer, für diese Wand anfänglich beabsichtigter Compositionen ausgeführt worden. Ohne Zweifel sind sie, so wie sie sich darbieten, das Letzte nicht nur, was Raphael in dem Gemache malte, sondern auch was er dafür erfand. In Ausführung wie Auffassung entsprechen sie durchaus den Malereien des nächsten Zimmers, der Stanza del Eliodoro; sie können mit den Gemälden der Decke und der drei übrigen Wände der Camera della Segnatura weder gleichzeitig erfunden, noch, wie sie, durch langsame Arbeit allmählig zur letzten Vollendungsstufe emporgebracht worden sein. Entweder hat diese vierte Wand von Anfang an die Bestimmung gehabt, leer zu bleiben, was kaum denkbar ist, oder es muss Raphael so gut für sie, wie für die andern Wände, eine dem Style der übrigen Gemälde entsprechenden Composition beabsichtigt haben, die den Gedanken des Rechts und der Gerechtigkeit zum Inhalt hatte, und die er dann cassirte, ganz von Neuem formte und in der Art und Weise definitiv durchführte, die wir als die characteristische Manier der Messe von Bolsena gewahren, deren Datum 1512 ist.

Ein indirecter Beweis dafür wäre der Umstand schon, dass Vorarbeiten für die Darstellungen, welche die vierte Wand trägt, kaum vorhanden sind. Die untern Theile zeigen den realistisch grossen Styl der zweiten Römischen Epoche Ra-

---

[1]) Eine metrische Übersetzung der Sonette wird in der Lebensbeschreibung Raphael's zu Ende des zweiten Bandes gegeben werden. Die vier ersten N. E. 233. Der hier mit früheren Hülfsmitteln hergestellte ital. Text ist heute werthlos.

Digitized by Google

phael's in voller, sicherer Anwendung; die quer über dem Fenster in wenigen Figuren sich ausbreitende allegorische Composition verräth Nachahmung Michelangelo's nun bereits auch im äusseren Habitus. Was sich auf Schule von Athen, Disputa, Parnass und auf den Deckengemälden nur als allgemein wirkender Einfluss Michelangelo's erkennen liess, wobei einzelne Anklänge an die Figuren der Sistina hinzutreten, die sich als fremdes, eindringendes Element bemerklich machen, da erblicken wir hier Raphael bereits im vollen Fahrwasser Buonarroti's. Man dürfte denken, Giulio der Zweite, als er zu Sebastian del Piombo sagte ‚guarda l'opere' habe diese vierte Wand der Camera della Segnatura vor Augen gehabt, wäre sie nicht zu unbedeutend neben den drei anderen, und fiele ihre Entstehung nicht offenbar in eine Zeit, wo der durch den ersten Anblick der Malereien (Ende 1509) bewirkte Umschwung längst eingetreten sein musste. Denn der Pabst sagt, dass Raphael ‚subito' seinen Styl geändert habe, konnte später zur Entstehung Gekommenes also nicht meinen.

Eine Sepiazeichnung des Louvre (in einem Kohlendrucke Braun's zugänglich), zeigt nun, was von Raphael zur Darstellung des Begriffes ‚Gerechtigkeit' zuerst für die vierte Wand beabsichtigt worden war.

Ruland classificirt in seinem Cataloge [1]) diese Composition als eine Vorstufe der Messe von Bolsena, während Passavant [2]) sich vorsichtiger ausdrückt, indem er den Zusammenhang mit der Messe von Bolsena nur als möglich hinstellt. Dass Ruland nicht Unrecht habe, beweist das Oxforder Blatt [3]), sowie das der Albertina, welche die Zwischenstadien der Composition geben, bis die Messe von Bolsena daraus ward. Allein dieser Zusammenhang ist nur ein

[1]) p. 187, nro 15. [2]) Pass. fr. II, p. 466, nro 324. [3]) Pass. fr. II, 133. Ruland p. 187.

Digitized by Google

äusserlicher. Raphael benutzte später, da die vom hereinragenden Fenster halb unterbrochene Fläche der Wand die gleiche Formation zeigte, die äussere Anordnung der Composition des Louvre-Blattes für gewisse Theile der Messe von Bolsena. Unzweifelhaft dagegen giebt das Louvre-Blatt eine im Geiste der allerersten Disputa-Entwürfe und gleichzeitig mit ihnen entworfene Composition, für deren frühes Datum, wenn man das völlig perugineske Aussehen der Gestalten nicht gelten lassen will, die Gestalt Giulio des Zweiten ohne Bart Zeugniss ablegen würde. Erst in den Kriegen nach der Eroberung von Bologna, um 1510, liess der Pabst sich den Bart wachsen und behielt ihn bei, wofür seine späteren Portraits den Beweis liefern.

Auf dem Louvre-Blatte sehen wir ihn links vor seinem Sessel knieen und mit darauf gestützten Armen betend emporblicken, zwei knieende, betende Gestalten hinter ihm, während eine dritte die abgenommene Tiara ihm schwebend über dem Haupte hält. Die Mitte der Composition in der Höhe, über dem Fenster, nimmt die über einem Altar aus Gewölk hervorbrechende Gestalt Gottvaters ein, der den Engeln des Gerichts, drei zur Rechten, vier zur Linken, die Posaunen austheilt. Vor dem Altare ein stehender Engel, in der einen Hand ein Rauchfass, in der andern eine Schale, aus der er Feuer ausschüttet. Auf der rechten Seite der Wand, neben dem Fenster, dem Pabste drüben entsprechend also, der Evangelist Johannes als alter bärtiger Mann, der Adler zu seinen Füssen, eine Schreibtafel auf seinem Schoosse, und ein Engel neben ihm, der empordeutend ihn den furchtbaren Anblick schauen heisst. Die entsprechenden Verse der Apocalypse lauten (Cap. VIII, v. 2—5): ‚Und ich sahe sieben Engel, die da traten vor Gott: und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben. Und ein anderer Engel kam, und trat bei den Altar, und hatte ein goldnes Rauchfass; und ihm ward viel Räuchwerk gegeben, dass er gäbe zum Gebet

Digitized by Google

aller Heiligen, auf den goldnen Altar vor dem Stuhl. Und der Rauch des Räuchwerks vom Gebet der Heiligen ging auf von der Hand des Engels vor Gott. Und der Engel nahm das Rauchfass, und füllete es mit Feuer vom Altar, und schüttete es auf die Erde. Und da geschahen Stimmen, und Donner, und Blitze, und Erdbeben.'

Der Gedanke der über die Menschheit kommenden strafenden Gerechtigkeit konnte nicht drastischer zur Anschauung gebracht werden als von Raphael hier versucht worden ist, in symbolischer Auffassung, wie die vierte Wand der Camera della Segnatura die Darstellung verlangte. Wir wissen nicht, warum die Composition nicht zur Ausführung kam. —

Ganz unerwähnt lässt Vasari die unter dem Parnass rechts und links neben dem Fenster grau in grau gemalten beiden Compositionen: Alexander, welcher die Gedichte Homers in das Grabmal des Achilles legen lässt, gleichsam eine Unterschrift des Parnass, und Augustus, welcher die Werke Virgils vor dem Verbrennen schützt [1]). Übrigens tragen sowohl der Parnass als die gegenüberliegende Wand beide das Datum der Vollendung der Malereien in der Camera della Segnatura: das Jahr MDXI, das achte der Regierung Giulio des Zweiten.

---

[1]) Pass. fr. II, p. 90. nro. 71 u. 72.

Digitized by Google

ANHANG.

DAS GEMÄLDE RAPHAEL'S FÜR DIE NONNEN VON MONTELUCE IN PERUGIA.

(Zu Seite 97.)

Passavant druckt (II, 382) den italiänischen Text der Notiz des Liber memorialis des Klosters von Monteluce von Pungileoni (mit einigen Druckfehlern) ab, ohne ihn jedoch als Quelle zu nennen, vielmehr unter dem Anscheine, als habe er was er giebt der Handschrift selbst entnommen. Nur in der einen Beziehung weicht Passavant von Pungileoni ab, dass er die bei diesem am Schlusse stehenden Worte ‚Adì 29 del mese de decembre 1505' vorn an den Anfang gebracht hat. Wahrscheinilch zog Passavant diese Umstellung vor, weil sie sich auch bei Longhena findet, welcher den Text nach einer eigends für ihn angefertigten Abschrift (p. 520) übrigens weit uncorrecter als Pungileoni wiedergiebt.

Nun aber behauptet Passavant (I, 90), Raphael habe den Auftrag, das Altargemälde für das Kloster zu malen, bereits im September 1505 empfangen, ein Datum das sich in dem Actenstücke selbst, wie er es bringt, nicht findet. Wohl aber trägt dasselbe in Longhena's Abdruck diesen Monat, wo es folgendermaassen beginnt: Ai 29 di 7bre 1505, nel tempo dell offizio etc. Wie ich vermuthe, ist dies ein blosses Versehen des Copisten, der, wie Anderes zeigt, sich der Schrift des 16. Jahrhunderts gegenüber öfter in Verlegenheit befand. Passavant jedoch hatte diesen September Longhena's im Sinne, als er seinen ersten Theil schrieb, während er für den zweiten Theil den Text von Pungileoni nahm.

Der September ist als Versehen nachzuweisen. Bianconi nämlich, auf dessen Werke wir sogleich kommen werden, hat unsere Notiz bereits 1776 gefunden und erwähnt ihrer, indem er (Opere IV, 52), offenbar aus dem Gedächtnisse, statt ‚Chanaglia' ‚Cannajà', und statt ‚29 Dec.' ‚23 Dec.' setzt. Der December scheint damit festgestellt; wahrscheinlich steht in der Handschrift Xbre, was Longhena's Copist für 7bre las. Passavant nun, der diese Stelle Bianconi's (II, 382) abdruckt, hält sie für eine aparte, das neue

Digitized by Google

Datum des 23. Dec. für Auszahlung der 30 Ducaten ergebende Angabe. Er fand sie nämlich nicht selber bei Bianconi, sondern hat sie von Pungileoni (192. Note yy) abgedruckt, ohne zu merken, dass dieser sie nur aufgenommen hat, um sie und ihr falsches Datum durch den gleich darauf folgenden Abdruck der Notiz vom 29 Dec. 1505 stillschweigend zu berichtigen. Zu berichtigen sind ferner auch die Herausgeber des Vasari, welche (VIII, 63) den 29. Dec. für das Datum des Contractabschlusses halten.

Den italiänischen Text der Notiz hier ganz abdrucken zu lassen, ist nicht nöthig, nur die Raphael nennende Stelle sei hergesetzt wie Pungileoni sie giebt. Ma fece trovare el Maestro el migliore si fosse consigliato da più cittadini: et anco dalli nostri Venerandi Padri li quali havevano vedute le opere suoi: lo quali si chiamava (Pass. chiama, Druckfehler) Maestro Raphaello da Urbino, et con esso fu facto el pacto con lo contracto ricolte [1]) et testimonj al bancho de Cornelio de Randoli da Procia: et dal nostro Factore Ser Bernardino da Chanaglia li furono dati in mano per arra trenta ducati tutti de oro como Maestro Raphaello adomandò. Bei Bianconi hiess der Factor ‚da Cannaja', bei Longhena heisst er Bernardino da Cannova, wohl auch dies nur im Irrthum.

Den Contract vom Jahre 1516 giebt Passavant II, 383 und nennt Bianconi als Gewährsmann, er hat ihn jedoch von Longhena (520) genommen, wie sich deutlich erkennen lässt. Zuerst druckte ihn in der Antologia Romana, einem in Rom wöchentlich erscheinenden Journale, Nummer XVII des Jahres 1777 (III, p. 131) Bianconi ab, in dessen gesammelte Werke er dann wieder aufgenommen wurde (Opere del Consigliere Gian Lodovico Bianconi IV, 57), woher Longhena ihn, mit einigen kleinen Ungenauigkeiten, entnahm. Passavant's Abdruck reproducirt diese Fehler und vermehrt sie. Die Frage ist nun, ob das ‚Quadretto', von dem Bianconi den Contract im August 1776 in der Sacristei des Klosters zu Monteluce abschrieb, das Original war. Im October 1800 wendet sich mit dieser Frage der Cardinal Stefano Borgia an Giovan Batista Vermiglioli in Perugia, (Opuscoli di G. B. Vermiglioli, Perugia 1825, II, 79), welcher sie dahin beantwortet, die Unterschriften des Contractes glichen völlig der Handschrift mit welcher dieser selbst geschrieben sei, es könne sich also nur um eine Copie handeln (III, 139). Pungileoni sah (1829) den Contract gleichfalls bei den Nonnen und erklärt ihn (p. 194) für eine Copie auf Pergament. Damit aber ist nun dennoch nicht gesagt, auch Bianconi habe seiner Zeit nur eine Copie vor Augen gehabt. In Paris nämlich, wohin das Gemälde im Jahre V der Republik als Kriegsbeute aus Perugia transportirt worden war und von

[1]) Den Ausdruck ‚ricolte' betreffend verdanke ich A. Tobler folgende Nachweisung. ‚La parola ricolta tutta propria del dialetto senese fu già ampiamente illustrata nel suo vario significato di mallevadore e di mallevadoria dal Gigli (Vocabolario Cateriniano), dal Polidori (Statuti senesi p. 461), e dal Banchi (Prefazione allo statuto di Molli p. XVI).'

Digitized by Google

wo es 1815 nach Rom wieder abgegeben werden musste, behauptet man den ächten Contract zu besitzen, welcher 1797 mit in Empfang genommen, 1815 aber nicht wieder mit ausgeliefert worden sei. Das betreffende Blatt befindet sich heute im Museum des Louvre, und sind die von Raphael's Hand darunter gesetzten wenigen Reihen in der franz. Ausgabe Passavant's (I, 496) unter der falschen Bezeichnung, das Original sei auf der Biblioteque Impériale, im Facsimile mitgetheilt worden. Die daruntergebrachte Unterschrift: El vostro raphaello etc. ist anderswoher entnommen und nur äusserlich dazugesetzt worden. Ich muss gestehen, dass ich, der ich das Original nicht kenne, und die gegebenen Nachrichten einem Briefe des Administrateur Général, Directeur Taschereau an den Grafen von der Goltz (vom 1. Juni 1868) verdanke, welcher in meinem Interesse angefragt hatte, über die Ächtheit der Schrift aus dem Facsimile nicht zu urtheilen vermag. Sie scheint von Raphael herzurühren, hat aber doch Bedenkenerweckendes. Zwar müssen zwei Originale des Contractes existirt haben, wunderlich wäre jedoch, wenn Raphael bei dem einen eine Orthographie in Anwendung gebracht hätte, welche sich bei dem anderen nicht findet, z. B. dort ‚chontiene' und ‚chapitolo', hier ‚contiene' und ‚capitulo' geschrieben hätte.

Höchst auffallend sind wiederum die Abweichungen, welche Pungileoni, der nur einige Stellen des Contractes mittheilt, in diesen giebt. Statt des Preises von ‚doicento ducati' hat er ‚octocento ducati.' Dieser Preis erscheint selbst für Raphael's glänzende Zeiten, so exorbitant, dass ich einen Druckfehler vermuthen würde, böte sich, bei Pungileoni's verlässlicher Gewissenhaftigkeit, die Vermuthung nicht als möglich dar, der Preis sei in der Copie, welche ihm vorlag, aus Ruhmredigkeit stillschweigend mit 4 multiplicirt worden. Die Nonnen nämlich haben ohne Zweifel in Rom auf Schadenersatz angetragen, da das Gemälde rechtmässiger Weise nicht in den Vatican, sondern in ihre Kirche gehörte, wie noch Vermiglioli (II, 179. Anm. 2) in einer nicht misszuverstehenden Wendung zu erkennen giebt. Der Pariser Contract stimmt dagegen, Mr. Taschereau's Schreiben zufolge, durchaus mit Bianconi's Texte, der deshalb, eine gewisse Modernisirung der Orthographie vielleicht abgerechnet, als authentisch gelten darf und den ich nach Antologia Romana III, 132 folgen lasse.

Al Nome di Dio XXI. de Giugno MDXVI. in Roma. Sia noto, e manifesto a qualunque leggerà la presente scripta come M. Raffaello da Vrbino pictore toglie a fare, e dipingere una Tavola ovvero Cona per le Moneche del Monasterio di Monteluce extra muros perusinos con li infrascripti parti, e Capituli che qui di sotto si annoteranno etc. In prima, che dicta Tavola sia del altezza, e grandezza che fu ragionata nel primo disegno dato da prefato M. Raphaelo con la Incoronazione de la gloriosissima nostra Donna: con li Capitoli in modo, e forma che in esso primo disegno se dimostro ad uso bono optimo, e leale Maestro dispinta di fini, e boni colori secondo ad tale opera se conviene: Et che prefato M. Raphaelo sia obligato fare dicta tavola ovvero Cona; e dipingere solum la Istoria supradicta in lo campo ò

vero vano de dicta tavola in Roma a sue spese de legname colori, ed oro che ve intrasse: Et omnia altra cosa, e spesa che andasse per fare depingere, e finire de tucto ponto dicta tavola: Ma la Capsa chiodi, corde ed amagliatura vectura, e gabelle da essa per condurla da Roma a Perugia vadi a spese di esse Moneche: Quale opera prefato M. Raphaelo promette dare finita per tempo de uno anno da hoggi videlicet ad summum ad tal tempo che dicta tavola sia conducta in Perugia adeo che il giorno della sagratissima festa della Assumptione che sarà adi 15. d'Agosto del 1517. sia perfecta e messa in opera nello Altare della Chiesa del dicto Monasterio de Monteluce. Ma la predella Cornigione frigio, ed omne (Passavant: come) altro ardornamento de dicta tavola, e pictura de esse cose se debbia fare, e depingere in Perugia videlicet il legname intaglio Magisterio colori oro, ed omne altra cosa, che vi andasse a tutte spese de M. Berto de Giovanni pictore supradicto, ed in questa Opera Compagno electo da prefato M. Raphaelo, ed acceptato da prefate Moneche, quale M. Berto habbi etiam a depingere tutte le cose contente (Passavant: contenute. Longhena: contenente). in lo presente Capitulo videlicet predella Cornicione etiam (etcet.?): Et sia obligato ultra li ardonamenti de pinger in la predella la Natività de prefata gloriosissima nostra Donna suo Sponsalitio, e sua Sanctissima Morte ovvero Transito. Le quale tucte cose videlicet ornamento predella etiam prefato M. Berto sia obligato fare ad uso de bono, e leale Maestro e per termino ut supra notato videlicet che se possa ponere in opera, e sia perfecta per la Festa de Santa Maria d'Agosto 1517. ut supra: Per le quali opere, e picture le prefate Moneche siano obligate pagare, e cum effectu numerare alli prefat M. Raphaelo, e M. Berto ducati doicento doro in oro de Camera videlicet ducati cento vinti simili a lo prefato M. Raphaelo per sua mercede, e premio della tavola come de sopra: De li quali ducati cento vinti prefato M. Raphaelo ha havuti da prefate Moneche ducati vinti simili per arra e parte de pagamento. Et a prefato M. Berto ducati octanta simili videlicet per legname intaglio colori oro pictura, ed ornamento de dicta predella pilastri cornicioni fregi, ed omne altra cosa, che andasse per ornamento de essa tavola de li quali ducati octanta prefato M. Berto ne ha avuti da prefate Moneche ducati dieci simili per arra, e parte de pagamento. Et li pagamenti se debbiano fare in questo modo cioè ducati sexanta nel principio de lo lavoro computati però li ducati trenta supradicti, che li prefati hanno havuti come de sopra: Et ducati septanta debbano havere facta la mità della opera, ed altri septanta che serà lo residuo de dicti ducati doicento, quando dicta opera sarà finita, e conducta al dicto Monasterio: cioè a ciascuna de loro la sua rata da per se de tempo in tempo come de sopra. E si per caso nel condurre da Roma a Perugia dicta tavola per qualche sinistro evento havesse qualche lesione prefato M. Raphaelo si tenuto acconciarlo.

Io Raphaelo so contento quanto de sopra è scripto & a fede ho fatto questa de mia mano in Roma die dicta, & sono contento haver il mio pa-

gamento videlicet ducati cento finita tutta la opera non obstante quanto nel penultimo Capitolo se contiene.

Io Alfano Alfani da Perugia come Procuratore de le prefate Moneche prometto se observarà quanto de sopra se contiene, & in fide mi sono quì de propria mano subscripto Romae die dicta.

Et io Piernicolò Alevolino da Rocchecontrata de voluntà delle soprascripte parte ho scripto li soprascripti Capituli de mia propria mano.

Nun aber wurde mir von dem verstorbenen Major Kuehlen brieflich versichert, es existire heute noch bei einem (ungenannten) Geistlichen in Perugia das ächte Original des Contractes, von dem er mir als Probe die Abschrift derjenigen Passagen mitgetheilt hat, welche Raphael und Alfani dabei zu schreiben hatten und welche folgendermaassen gefasst sind: Io Raphaello so contento a quanto de sopra . e . scripto e a fede ho fatta questa de mia mano in Roma die dicta e sono contento havere il mio paghamento videlicet duchati Cento finita tutta lopera, non obstante quanto nel penultimo chapitolo se chontiene.

Io Alfano alfany da peroscia chome prochuratore d le prefate moneche prometto de observara a quanto de sopra se contiene e p fede mi sono fatto schritto di mia pp — In Roma (1517).

Liegt hier nichts als eine moderne Zurückversetzung in älteres Italiänisch vor, mit welcher man eine beabsichtigte Fälschung zu introduciren versuchen wollte? Wohl zu berücksichtigen ist freilich, dass in jener Zeit, wo eine hergebrachte feststehende Orthographie nicht existirte, öfter ein und dieselbe Person sich schriftlich in sehr verschiedener Manier ausdrückt. Man vergleiche z. B. die beiden in Perugia 1835 aufgefundenen Briefe des Perugino (Pass. I, 498), welche im Dialect abgefasst sind und wo er sich Piectro penctore unterzeichnet (Peroscia vencte de frebajo [febbraio] 1504), mit seinem Schreiben an Elisabetta Gonzaga (Gaye II, 68) vom Jahre 1505, wo er sich Pietro Perusino schreibt [1]). Im vorliegenden Falle jedoch müssen beide Exemplare des Contractes gleichzeitig vollzogen worden sein, und es wäre höchst auffallend, wenn Raphael und Alfani bei der einen zu leistenden Unterschrift eine andere Orthographie angewandt hätten als bei der anderen. —

Als auf diese Documente bezüglich sei an dieser Stelle noch die Notiz in Betracht gezogen, welche die nach Raphael's Tode endlich erfolgende Ankunft des von seinen Erben gelieferten Gemäldes bezeugt. Longhena zufolge (p. 526) steht dieselbe auf Seite 107 der näher von ihm bezeichneten Memorien des Klosters unter 1525 und lautet: Alli 21 di giugno fu portata da Roma la Cona nostra finita di dipingere, come dicemmo

---

[1]) Die von Passavant gegebenen Briefe scheinen zwar von Jemand copirt worden zu sein, der Perugino's Hand nicht lesen konnte, bringen ausserdem aber in ihrer Orthographie fast unmögliche Formen zu Tage.

Digitized by Google

essere stata ordinata dalla R. M.ra Suor Battista fatta fare per l'altare della Chiesa di fuori.

Dagegen sagt Passavant (II, 384), es stehe auf Seite 67 des Memorienbuches des Klosters, das er jedoch nur aus einer (p. 382 beschriebenen) Abschrift kennen will, folgendes: 1525. Item. Nel predicto millesimo l'ultimo anno dello offitio della azienda Sora Vernonica fu portata la Cona nostra da Roma essendo fornita de pengere, la quale per molti anni innanzi la buona mem. della Reverenda Azienda Sora Baptista aveva data commissione fosse facta e penta per lo altare della Chiesia de fore come appare al presente. Passavant hat diese Abschrift und Beschreibung des Buches jedoch aus Pungileoni, p. 193.

Hätte Passavant Bianconi's Werke selbst gelesen, so würde er auch dessen Abschrift gefunden und mit der seinigen verglichen haben. Sie lautet (IV, 56): Item nel preditto milesimo 1524 a dì doi di Giugno l'ultimo anno dell' Offizio della Madre Sor Veronica fu portata la Cona nostra da Roma essendo finita di pegnere, la quale per molti anni innanzi la bona memoria della Reverenda Madre Sora Baptista aveva data commissione fosse facta et penta per lo Altare della Chiesa da fare come appare al presente. ‚Madre' scheint mir ebenso unrichtig wie ‚Azienda', was gar nicht hierher passt: es hat wohl eine Abkürzung von ‚Abbatissa' dagestanden. ‚Chiesa da fore' ist ‚ecclesia extra muros perusinos'. Was den 21. Juni anlangt, den Longhena hat, während diese Bestimmung Pungileoni ganz fehlt, so ist das Datum bedenklich, weil es genau mit dem des Contractes vom Jahre 1516 stimmt (XXI de Giugno MDXVI). Von da kann es durch ein Versehen des Longhena'schen Copisten herübergekommen sein. So würde Bianconi's ‚zweiter Juni' den Vorzug verdienen. An sich ist die Frage gleichgültig. Ich habe diese Dinge nur deshalb hier berührt, um zu zeigen, wie sehr sie einer Erledigung noch bedürftig sind.

INHALT.

Digitized by Google

Seite

EINLEITUNG . . . . I—LXXX
VASARI'S ITALIÄNISCHER TEXT . . . . 1—44
ÜBERSETZUNG UND COMMENTAR 45
ERSTES CAPITEL 45
ZWEITES CAPITEL 48
Raphael's Geburt 26 März 1483 48
Raphael's Vater 48
Die Familie Santi . . . . 49—52
Raphael's Schulmeister 52
Erste Lehrer 54
Zu Perugino in die Lehre 56
DRITTES CAPITEL 59
Rumohr über Perugino 60
Krönung Mariae . . . . 60—61
(Raphael Ancajani) 62
Madonna Connestabile 63
Madonna mit zwei Heiligen des Berliner Museums . . 63
Kreuzigung für Città di Castello 1502 64
(Malereien im Kloster Cisterna) 65
Pungileoni's Biographie. Rumohr. Bottari . . . . . 66—67
VIERTES CAPITEL 67
Dombibliothek zu Siena 68
Sposalizio 1504 69
Pinturicchio 69
Cartons für Siena . . . . 69—74
Zeichnung der Drei Grazien zu Siena 75
Ortswechsel zwischen Florenz, Siena, Perugia, Urbino . . 76
Verschiedenheiten der Editionen von 1550 und 1568 . . 77
Übergang nach Florenz 78
Sposalizio . . . . 78—83
Perugino . . . . 80—82

Digitized by Google

Seite
Empfehlungsschreiben der Präfectin von Rom . . . . 83—86
Freske zu San Severo 1505 86
Florentiner Arbeiten 87
Madonna Ansidei 87
Sposalizio 88
Heilige Jungfrau des Königs von Neapel . . . . . . 90—92
Madonna di Terranuova . . . . 92—95
Ritter Georg 95
Heiliger Michael 95
Vision des Ritters 95
Christus am Ölberge 95
Raphael, ansässiger bester Meister in Urbino 1505 . . . 96
Contract mit den Nonnen von Monteluce 96
Krönung der Maria (zweite) 97
Vollendet von Penni und Giulio Romano 1525 99
Sturm auf Perugia 101
Lionardo's und Michelangelo's florentiner Cartons . . . 101
Reise nach Florenz 1506 102
Florentiner Genossen und Freunde . . . . 103—104
Angebliches Studium nach Michelangelo's Carton . . . 104—106
Beziehungen zu Taddei 107
Florentiner Künstlerleben 108
Madonna del Granduca 109
Madonna Tempi 109
Madonna del Giardino (Jungfrau im Grünen) . . . . . 109—111
Heilige Catharina von Alexandrien 111
Madonna del Cardellino für Lorenzo Nasi 111

FÜNFTES CAPITEL 112
Taddei's Freundschaft für Raphael 112
Malt für die herzogliche Familie von Urbino 113
Heilige Familie mit dem Joseph ohne Bart 113
Kleine Madonna Orléans 113
Reise nach Urbino im Sommer 1506 113
(Reise nach Bologna) . . . . 113—115
Cortigiano des Castiglione 114
Landschaften, mit der Feder gezeichnet 115
(Portraits zweier Ordensgeistlichen in Florenz) 115
Seconda und Prima Maniera Raphael's 115
Vasari als Biograph Raphael's 116

SECHSTES CAPITEL 117
Prima und Seconda Maniera Raphael's 118
Grablegung 119

Seite

SIEBENTES CAPITEL 119
Portraits des Agnolo Doni und seiner Frau 120
Wiederholung des letzteren in Rom 120
Doni's Geiz 121
(Portraits im Palazzo Pitti) 121
(Portrait des jungen Mannes im Louvre) 121
(Pax Vobis in Brescia) 122
Madonna Canigiani . . . . 123—126
Grosse Madonna des Louvre 126
Michelangelo's Einfluss auf Raphael 127
Studien nach Masaccio 127
Lionardo da Vinci . . . . 127—130
Madonna mit dem Joseph ohne Bart 128
Madonna di Terranuova 129
(Lionardo's Reiterschlacht skizzirt von Raphael) . . . . 129—135
Sposalizio 130
Freske von San Severo 131
Altargemälde für das Kloster von Monteluce 131
Lionardo's Manier zu zeichnen 131
Lionardo's Vita von Vasari . . . . 135—137
Lionardo in Rom 1504 oder 1505 135
Raphael ahmt Lionardo nach 137
Übergang zu Fra Bartolommeo . . . . 138—144
Altargemälde für Vallombrosa. 1507—1508 141
Raphael lehrt Fra Bartolommeo die Perspective 142
Michelangelo's Verkürzungen 143
Sposalizio 144
Heilige Catharina des Fra Bartolommeo zu Lucca . . . 144
Grablegung 1507 . . . . 144—169
Madonna di Terranuova 146
Madonna für Domenico Alfani 146
Raphael's Brief an Dom. Alfani 146
Atalanta Baglioni 146
Gemälde für die Nonnen von Monteluce 146
Garofalo 147
Ridolfo Ghirlandajo 147
Amsler's Stich der Grablegung 148
Michelangelo's Carton 148
Michelangelo's Pietà 149
Zusammensinkende Maria des Masaccio 150
Christus auf dem Wege zur Kreuzigung 150
Mantegna's Grablegung 150
Tod des Alexander des Museo Capitolino 151

Digitized by Google

Seite

Tod des Adonis, Handzeichnung in Oxford . . . . . . 151—155
Florentiner Federzeichnung der Grablegung 156
Fertiges Gemälde der Grablegung 158
Mantegna's Stich der Grablegung . . . . 161—163
Entwicklung der Grablegung . . . . 168—169

ACHTES CAPITEL 170
Giardiniera 171
(Übergang Raphael's nach Rom 1505) 171
Übergang Raphael's nach Rom 1507 . . . . 174—186
(Übergang Raphael's nach Rom 1508, 1509) 177
Raphael's Brief an den Oheim Ciarla 1508 178
Gemälde für Vallombrasa . . . . 183—186
Zahlungen in Florenz 1508 186
(Vollmacht für Canigiani 1508) 186
Giardiniera, la belle Jardinière 1508 187
Madonna Aldobrandini 188
Vierge au Diadème 189
Madonna Colonna 189
Madonna des Lord Cowper (ehemals Niccolini) 1508 . . 192
Madonna da Pescia (Werk Fra Bartolommeo's) . . . . 193—194
Raphael's erstes Auftreten in Rom. Legenden 195
Malereien im Vatican für Giulio II 196
Malende Meister im Vatican . . . . 196—198

NEUNTES CAPITEL 198
Schule von Athen 198
Stich des Agostino Veneziano 1524 200
Stich des Giorgio Ghisi 1550 201
Borghini's und Lomazzo's Deutung der Schule von Athen 201
Stiche des J. B. de Cavaleriis und Thomassin 201
Bellori's Erklärung der Schule von Athen 202
Benennung der einzelnen Figuren 203
(Beirath Römischer Gelehrten für die Composition) . . . 204
Portraits 204
Praescriptum des Pabstes 204
Praescripta früherer Päbste 205
Portraits in der Bibliothek des Herzogs von Urbino . . 206
Malereien in Italiänischen Bibliotheken 208
Angaben des Diogenes Laertius 209
Darstellung von Philosophen durch Bramante und Andre . 210
Angaben Dante's 211
Angaben Petrarca's 211
Visione Amorosa des Petrarca 212

Digitized by Google

Seite
Angaben des Sidonius Apollinaris 215
Vasari's Gemälde: Paulus und Petrus in Athen 221
Legende des Dionysius Areopagita 223
Höherer Inhalt der Schule von Athen 230
Michelangelo 230
Vorarbeiten zur Schule von Athen 236
Portrait Raphael's darauf 241
Angebliches Portrait des Bindo Altoviti zu München . 241
Aufzählung des Portraits Raphael's von Missirini . . . 250
Büste Altoviti's von Cellini 263
Morghen's Stich des Münchner Gemäldes 263
Passavant über Raphael's Äusseres 265
Aufzählung der Portraits Raphael's von Passavant . . . 268
Bonasone's Portrait Raphael's 269
Portrait Raphael's in Villa Lante 270
Raphael und sein Fechtmeister 270
Giulio Romano's Portrait Raphael's in Mantua 271
Falscher Schädel Raphael's 272
Holzschnittportrait Raphael's bei Vasari 272
Raphael's angebliche Zartheit der Constitution 273
Portrait Raphael's zu Florenz 273
Raphael's Brief an Francia 1508 277
Raphael's Portrait für Francia 280
Francia's Sonett an Raphael 281

ZEHNTES CAPITEL 283
Architectur der Schule von Athen von Bramante . . . 285
Statue des Apollo daran 286
Kampf nackter Männer unter Apollo 287
Fries Beham's 287
Statue der Minerva 288
Causarum Cognitio darunter 288
Florentiner Zeichnung dafür 289
Heilige Catharina 290
Das ‚Terribile' des Michelangelo 290
Fra Bartolommeo. Lionardo 291
Gestalt der Dichtkunst an der Decke 291
Gestalt der Theologie an der Decke 292
Gestalt der Jurisprudenz an der Decke 293
Madonna di Loreto 294
Sündenfall 294
Johannes in der Wüste, Zeichnung 294
Apollo und Marsyas 295

Digitized by Google

Seite

Urtheil Salomonis 295
Kindermord 295

ELFTES CAPITEL 298
Parnass 299
Giovio's Beschreibung 300
Erste Skizze 300
Oxforder Studienblatt 301
Schule von Athen 303
Zweifelhafte Studienblätter zum Parnass 308
Inhalt der Parnass 309
Apotheose Homers 312

ZWÖLFTES CAPITEL 314
Disputa 315
Keller's Stich 315
Braun's Kohlendruck 315
Das Wort ‚Disputa' 316
Erster Entwurf 317
Federzeichnung des Louvre 320
Frankfurter Federzeichnung 321
Parnass 322
Zeichnung der Albertina 322
Obere Hälfte der Disputa 326
Nachahmung Michelangelo's 332
Perugino. Lionardo. Fra Bartolommeo 336
Urtheil Giulio's II über den Einfluss Michelangelo's auf Raphael 340
Rom 343
Goethe in Rom 343
Sonett Castiglione's auf Rom 345
Brunn über den Aufbau der Disputa 349
Deutung der Disputa 349
Erklärung Ghisi's 350
Heilige Caecilia 351
Sixtus IV auf der Disputa 353
Neubau der Peterskirche als Inhalt der Disputa 354
Abschliessende Vermuthung über Entstehung und Inhalt der Schule von Athen 358

RAPHAEL'S SONETTE 362
Erstes Sonett (Wien). *Un pensier dolce* 364
Übersetzung 366
Zweites Sonett (Oxford). *Como non potè* 367
Übersetzung 370

Seite
Pulci's Morgante Maggiore 373
Raphael's Brief an Domenico Alfani 373
Ricciardetto 373
Drittes Sonett (Oxford). *Amor tu m'invescasti* 374
Übersetzung 376
Viertes Sonett (Oxford). *S'a te servir* 377
Übersetzung 378
Fünftes Sonett (Montpellier). *Fello pensier* 380
Übersetzung 381
Vierte Wand der Camera della Segnatura 382
Frühere Composition dafür 383
Pabst Giulio ohne Bart 384
Apocalypse VIII, 2—5 384
Alexander legt Homer's Gedichte in das Grab des Achilles 385
Augustus schützt die Aeneide vor dem Verbrennen . . 385
Beendigung der Camera della Segnatura 385

ANHANG 387
Das Gemälde für die Nonnen von Monteluce 389

Druckfehler.

S. II der Einleitung Z. 1 v. u. lies: scheiden
- 103 Z. 9 v. o. lies: in verbürgter, nachweisbarer Verbindung
- 150 - 11 v. u. lies: Calvarienberge
- 221 - 12 v. u. lies: umana
- 221 - 8 v. u. lies: evangelica
- 225 - 17 v. u. lies: 1524
- 378 - 2 v. u. lies: zu verschmähen scheine

A. W. Schade's Buchdruckerei (L. Schade) in Berlin, Stallschreiberstr. 47.

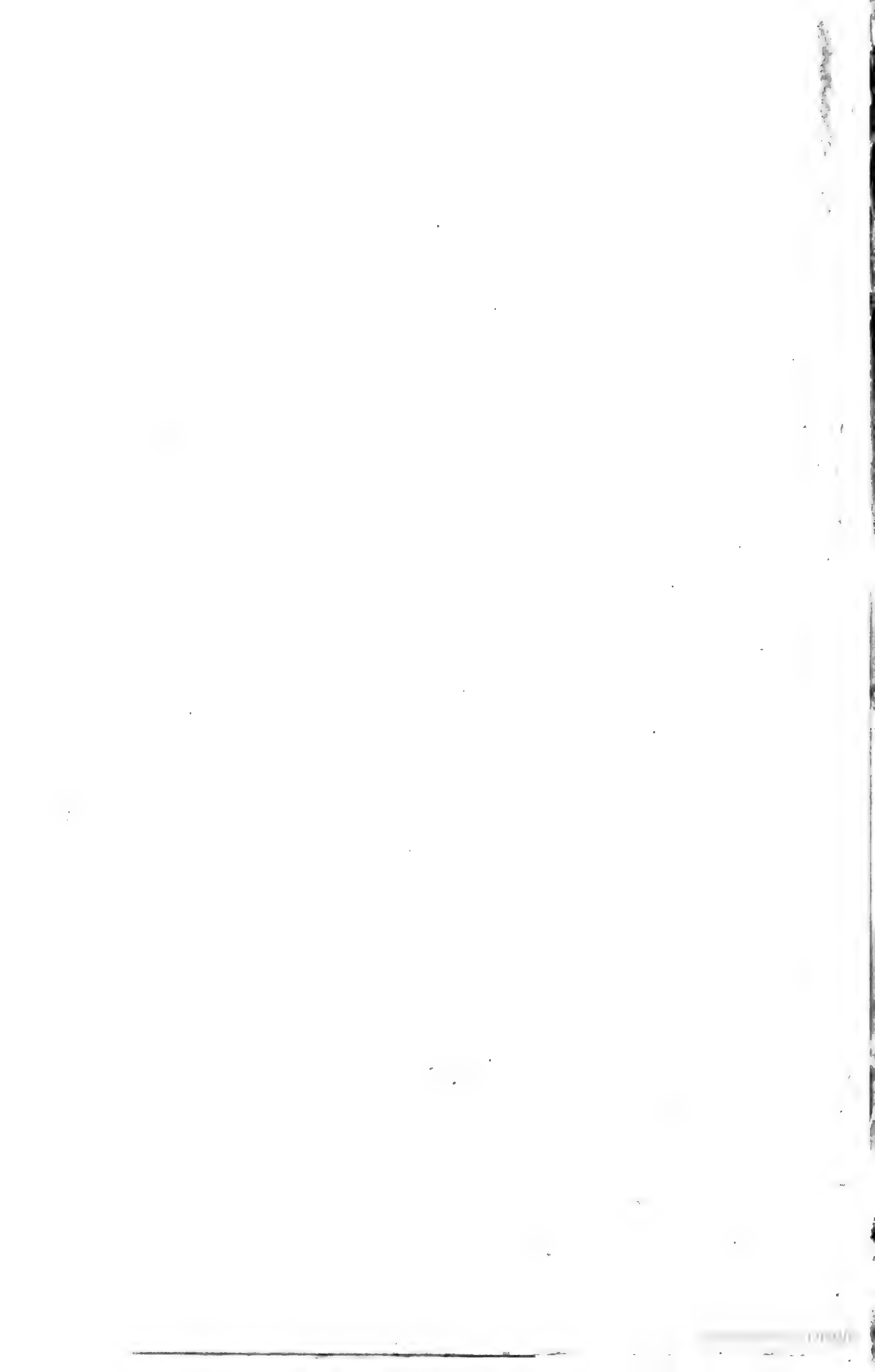
Digitized by Google

Il pensier che in vecce cor da fanni
e dare in preda el cor p più sua pace
s uedi ne ghi effetti aspri e tenace
sculti che misurpa i piu belli anni
e fatiche e noi famosi affanni
isuegliare el pensier che morio giace
ro sturchi quel cole alto che face
alir da bassi ai piu sublimi scanni

ce ho pensier cole che inclinar uolti
uoler se quita la nostra stella
uedi tu da luno al altro polo
alocaso allenar

solo
uolo
stolo
dolo

~~il pensier fache~~
~~ineue alme boni celesti speme~~
vive alme celeste acute menti
cun ingegni che scorze e fordo e coi sergan e sassi
di sprezando le ponpe e tieri e regni



Von dem Verfasser erschienen ferner in unserem Verlage:

Zehn Ausgewählte Essays

zur Einführung in das

Studium der Modernen Kunst.

Inhalt.

Die Venus von Milo. — Raphael und Michelangelo. — Carlo Saraceni. — Albrecht Dürer. — Goethe's Verhältniß zur bildenden Kunst. — Jacob Asmus Carstens. — Berlin und Peter von Cornelius. — Die Cartons von Peter von Cornelius. — Schinkel. — E. Curtius über Kunstmuseen.

Velinpapier. 8. eleg. geh. 1 Thlr. 20 Sgr.,
in Leinwand geb. 2 Thlr.

Digitized by Google

Ueber

Künstler und Kunstwerke.

Zwei Jahrgänge. 1865—1867.

Mit fünfzehn Photographieen.

Kupferdruckpapier. gr. 8. 4 Thlr.

Diese beiden Bände enthalten ein überaus reiches Material zur Kunstgeschichte, namentlich über Raphael, Michelangelo, Dürer, Holbein, Lionardo. Beide Bände enthalten photographische Darstellungen von Kunstwerken (der erste Band solche von Dürer und Michelangelo, der zweite hauptsächlich von Raphael und Lionardo) zum Theil nach den Originalen zum Theil nach Stichen angefertigt.

Das Reiterstandbild des Theodorich

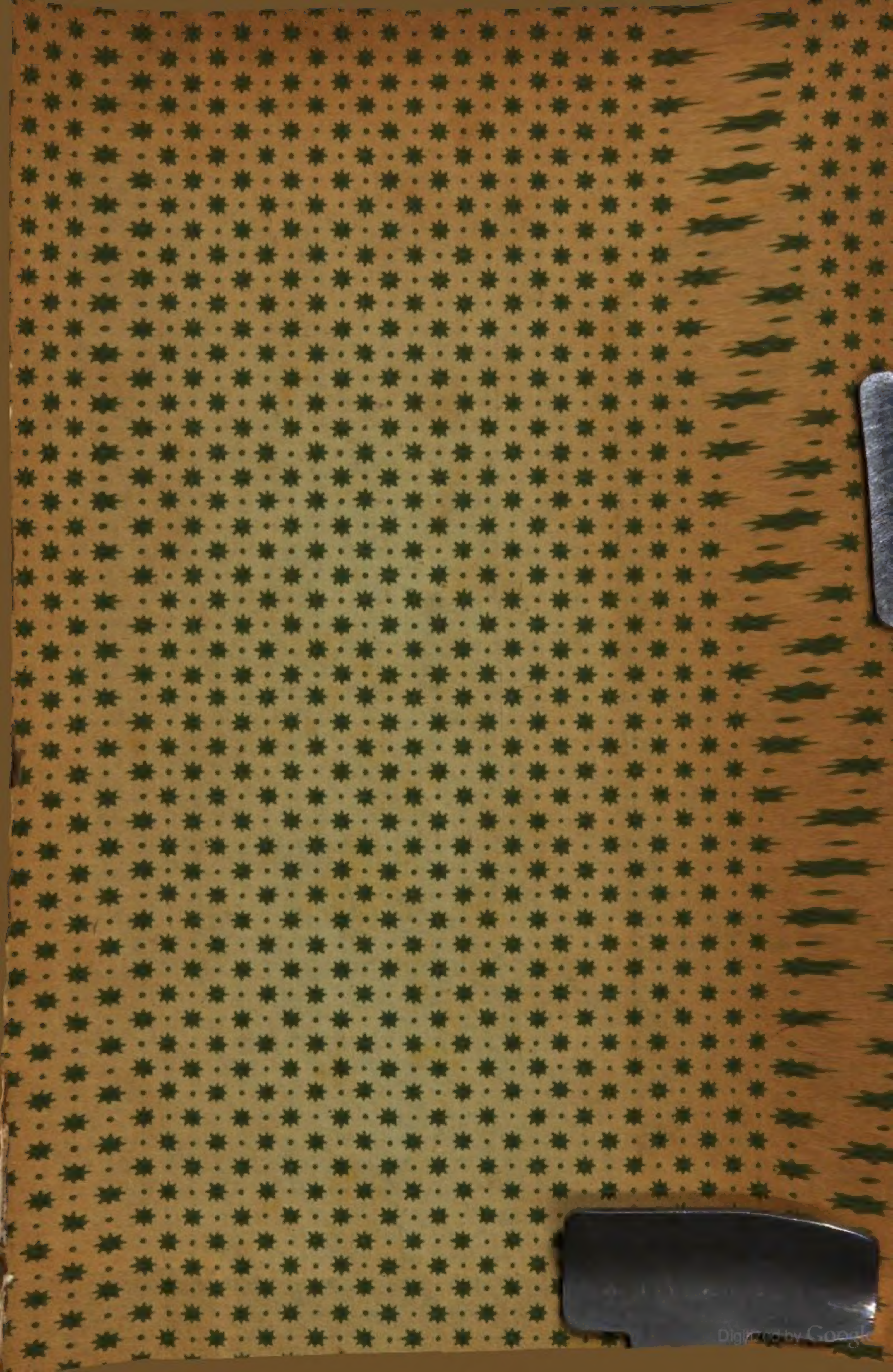
zu Aachen

und das Gedicht des Walafried Strabus darauf.

1869. Velinpapier. gr. 8. 25 Sgr.

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google